Die stilistischen Grundlagen der „Cantiones Sacrae“ von Heinrich Schütz

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
genehmigt von der philosophischen Fakultät
der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin

von

Anna Amalie Abert
aus Halle (Saale)

Tag der Promotion: 8. Februar 1935
Tag der mündlichen Prüfung: 21. Juni 1934

Berlin 1935
Druck der Salesianischen Offizin, München O11

220

Referenten: Prof. Dr. Friedrich Blume
Prof. Dr. Arnold Schering

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Dem Andenken meines Vaters

I. Kapitel.

Die „Cantiones sacrae".

Ein einzelnes Werk kann man nur dann als Ausgangspunkt einer stilgeschichtlichen Untersuchung benutzen, wenn es in irgend einer Weise epochemachend für die Geschichte seiner Gattung gewesen ist, sei es, daß in ihm mehr der Anfang einer neuen Entwicklungslinie oder die Vollendung einer traditionellen Kunstübung erblickt werden muß. Daß dabei lediglich Kompositionen der hervorragendsten Meister in Frage kommen, versteht sich von selbst; denn so unentbehrlich auch das Schaffen der weniger bedeutenden Komponisten für die Erkenntnis der durchschnittlichen musikalischen Leistungen einer Zeit und eines Landes ist, so bleiben doch die Anregungen zu neuen und die krönende Vollendung der alten Bestrebungen auf allen Gebieten stets den genialsten Künstlern vorbehalten, die, mächtig bewegt von neuen Ideen, in der Glut ihrer großen Persönlichkeit alles schon Bestehende zu einmaligen, eigenen Offenbarungen zusammenschmelzen. Heinrich Schütz ist ein solcher Neuerer und Vollender zugleich. Seine „Cantiones sacrae" ragen weit über die zahlreichen Werke gleichen Titels, die seit der Mitte des 16. Jahrhunderts erschienen, hinaus und bilden einen Markstein in der Geschichte der Motettenkomposition; sie sind es auch gewesen, die den Ruhm ihres Schöpfers in seiner Zeit zuerst fest begründeten,[1] obwohl Schütz schon vorher bedeutende Kompositionen veröffentlicht hatte. — Im folgenden soll nun nach einer eingehenden Darstellung des Werkes selbst versucht werden, an Hand von Schützens Lebensgang bis 1625 die Einflüsse aufzuzeigen, denen er ausgesetzt sein mußte oder wenigstens sein konnte, zu untersuchen, was er davon in sein Motettenschaffen aufgenommen und wie er die verschiedenen Stile miteinander verbunden hat, und endlich, festzustellen, worin das Einmalige, speziell „Schützische" und damit zugleich die eigentliche Bedeutung der „Cantiones sacrae" besteht.

[1] Vgl. Philipp Spitta, Vorwort zur Neuausgabe der „Cantiones sacrae", Bd. 4 der Schütz-Gesamtausgabe, S. V.

Das erste Problem, vor das sich ein Motettenkomponist gestellt sieht, ist das der Textwahl. Es hängt aufs engste mit der Frage nach der praktischen Bestimmung der Stücke zusammen. Die Zusätze, „de festis praecipuis totius anni" oder „auff alle Sonntage und fürnembste Feste durch das gantze Jahr" auf den Titeln so vieler um 1600 erschienener Motettensammlungen zeigen, daß sich die Komponisten in der Wahl ihrer Stoffe vornehmlich nach der Gottesdienstordnung für das ganze Kirchenjahr gerichtet haben. Daß den „Cantiones sacrae" Heinrich Schützens eine derartige Angabe fehlt, spricht zwar noch nicht von vornherein gegen ihre gelegentliche Verwendung im Gottesdienst. Doch ist aus ihrer Widmung an einen musikliebenden Aristokraten, den Fürsten Johann Ulrich von Eggenberg, und noch mehr aus dem stark kammermusikalischen Charakter der Stücke eher auf eine Bestimmung für private Andachten in kleinem Kreise, wie sie in vornehmen Häusern nicht selten gepflegt wurden, zu schließen, zumal da Schütz ja selbst der Ansicht war, man könne sogar sein Osteroratorium auch „in Zimmern" aufführen.[1] Nicht zuletzt aber sind es die Texte und ihre Zusammenstellung, die das Werk lediglich für eine kleine, auserlesene Hörerschar geeignet erscheinen lassen.

Nur der Hälfte aller der in den „Cantiones" enthaltenen Motetten liegen nämlich Bibelworte zugrunde,[2] während Schütz in den übrigen zu freien Andachtstexten gegriffen hat.[3] Dieses Verhältnis bedeutet für die damalige Zeit etwas völlig Neues. Wohl haben auch andere Komponisten — hier sei vor allem auf Lasso hingewiesen — ähnliche freie Gebetstexte in ihre Motettensammlungen aufgenommen, doch nie in einer so großen Anzahl, daß sie dem ganzen Werk ihren Stempel hätten aufprägen können, wie dies in den „Cantiones sacrae" geschieht.[4] Bei

[1] Ph. Spitta, Heinrich Schütz' Leben und Werke (Musikgeschichtliche Aufsätze, Berlin 1894) S. 14.

[2] Spitta, Vorwort S. XI. 16 Stücke (Nr. 3, 8, 9/10, 14, 19/20, 26—28, 29, 33—35, 36, 39) sind über Psalmtexte, 2 über Verse aus dem Hohenlied Salomonis (Nr. 11/12) und je eins über ein Wort aus dem Johannes- (Nr. 16) und dem Matthäusevangelium (Nr. 37) komponiert.

[3] Eine Ausnahme bildet nur der Text der Cantio Nr. 13, ein Responsorium aus dem Officium defunctorum (Spitta S. XIII).

[4] Als Quelle hat Schütz ein Andachts- und Gebetbuch des bekannten lutherischen Theologen Andreas Musculus gedient, dessen 1. Ausgabe unter dem Titel „Precandi formulae piae et selectae, ex veterum Ecclesiae sanctorum doctorum scriptis" im Jahre 1553 erschien. (Spätere Ausgaben unter dem Titel „Precationes ex veteribus orthodoxis doctoribus . . . collectae". Vgl. Paul Althaus, Zur Charakteristik der evangelischen Gebetsliteratur im Reformationsjahrhundert [Reformationsprogramm, Leipzig 1914]. Zum Vergleich der Texte wurde hier eine Ausgabe von 1571 benutzt.) Es enthält verschiedene Kapitel aus den pseudoaugu-

der Zusammenstellung dieser Stücke war also eine Anlehnung an den Perikopenkreis von vornherein ausgeschlossen. Nun gibt es aber in jener Zeit auch Motettensammlungen, deren einzelne Kompositionen ohne jedes einigende Band rein zufällig nebeneinanderstehen. Etwas ähnliches könnte Schützens Widmung an den Fürsten von Eggenberg auch für die „Cantiones sacrae" vermuten lassen, denn hier heißt es: „peropportune . . . evenit, ut Cantiones quasdam sacras pridem inchoatas absolverem, opusculum genere quidem diverso, ac subinde cum aetate annisque meis variante, partim namque veterem partim novam canendi rationem sapiunt." Eine genauere Betrachtung sämtlicher Textinhalte ergibt jedoch, daß der Zusammenhang zwischen den einzelnen Stücken sogar noch viel tiefer begründet ist als lediglich in der gemeinsamen praktischen Bestimmung, daß er vielmehr auf der Einheit der religiösen Sphäre beruht, in der sich, mit wenigen Ausnahmen, die Texte bewegen. Dies ist um so verwunderlicher, als sich ja in den Psalmversen und den Andachtstexten der Geist des Alten und der des Neuen Bundes gegenüberstehen; doch hat Schütz offenbar von vornherein beiden Textgruppen nur die Stellen entnommen, deren Inhalt der von ihm gewünschten, einheitlichen geistigen Haltung entspricht. Der Grundgedanke nun, der die „Cantiones sacrae" fast durchgängig beherrscht, ist der des Schuldbewußtseins der sündigen Menschenseele und des daraus entspringenden heißen Ringens um die göttliche Ver-

stinischen Schriften „Meditationes Divi Augustini", „Soliloquia" und „Manuale Divi Augustini", sowie aus den Werken Bernhards von Clairvaux und anderer Kirchenväter, die mit Psalmen und Gebeten nach bestimmten geistlichen Gesichtspunkten zusammengestellt sind. — Althaus, a. a. O. S. 48 bezeichnet Musculus als den ersten Repräsentanten einer Richtung in der evangelischen Gebetsliteratur, die sich weitgehend auf die augustinisch-bernhardinische Mystik des Mittelalters stützt. Spitta weist (im Vorwort S. XIII) auf dieses Werk nur als mutmaßliche Quelle für die beiden bernhardinischen Texte der Cantiones Nr. 1 und 2 hin, während er nicht genau anzugeben weiß, was für einer Ausgabe die pseudo-augustinischen Abschnitte entstammen. Es ist jedoch anzunehmen, daß Schütz auch jene den „Precationes" des Musculus entnommen hat, denn in ihnen sind sämtliche freien Texte der „Cantiones", auch die Tischgebete, enthalten. Ein weiterer Beweis dafür ist ferner, daß Schütz sich da, wo die Fassung des Textes bei Musculus von der ursprünglichen Fassung jener Schriften abweicht, stets an die erstere hält, sodaß z. B. der Text der Cantio Nr. 25 nicht, wie Spitta (S. XII) meint, „mit Anknüpfung an den Schluß von Kap. 15, 5 (der ‚Meditationes') frei gebildet", sondern dem Buch des Musculus wörtlich entnommen ist (S. 67). Derartige Beispiele lassen sich zahlreich aufzeigen. Einzig der Text der Cantio 18 „Turbabor, sed non perturbabor" ist in den „Precationes" nicht zu finden. Spitta nimmt an, daß hier „nur der Inhalt von Manuale Cap. 22 zu einem epigrammatischen Reime zusammengezogen" sei, doch läßt die wörtliche Übernahme der anderen Texte eher darauf schließen, daß auch hier keine eigene Textumbildung vorliegt.

gebung; darüber hinaus sind allerdings die kontemplativen Texte noch von einer ganz besonders inbrünstigen Sehnsucht nach dem „süßen" Heiland durchglüht.

Für eine solche inhaltliche Vereinheitlichung einer aus so verschiedenartigen Quellen gespeisten Sammlung gibt es in der Motettenkomposition der damaligen Zeit genau so wenig Parallelen wie für die Vorherrschaft jener freien Andachtstexte. Aber gerade die Selbständigkeit, mit der Schütz hier verfahren ist, läßt klar erkennen, welch lebendigen Widerhall die geistigen Strömungen jener Jahre in seinem Schaffen fanden; war er doch einer der gebildetsten, vielseitigsten Musiker seiner Zeit. Die Beliebtheit, deren sich Erbauungs- und Gebetbücher von der Art der „Precationes" damals erfreuen, ist ein deutliches Zeichen für die heftige Gegenbewegung, die sich um 1600 innerhalb des Protestantismus gegen die in Dogmen erstarrte Theologie und Philosophie erhob. „Der Gedanke rein innerlicher Gläubigkeit und unmittelbarer Hingabe des Individuums an die Gottheit,"[1] der gerade die von Schütz ausgewählten Texte alle beherrscht, steht im Mittelpunkt der an der Gegnerschaft zur Kirche erstarkten Mystik, und diese fand ja in Schützens Zeitgenossen Jakob Böhme Krönung und Abschluß zugleich.[2] Dieselbe geistige Einstellung offenbaren auch die Liedertexte der Zeit; in ihnen tritt immer unverkennbarer die Beziehung auf die Einzelseele und ihre Versenkung in Christi Leiden in den Vordergrund.[3] Aus dieser Geisteshaltung heraus ist Schützens Textwahl zu verstehen. Ja, auch die meisten Psalmtexte der „Cantiones", nämlich alle die, in denen der oben angeführte Grundgedanke zum Ausdruck gelangt, sind in dieser Weise ich-betont, denn es kommt Schütz nicht nur auf die rein stoffliche Einheitlichkeit an, sondern vor allem auf die Durchdringung des ganzen Werkes mit jener höchst persönlichen Auffassungsweise, die die „Cantiones" von allen Motettenwerken ihrer Zeit unterscheidet. Sicherlich wurden diese individualistischen Neigungen Schützens durch die Bekanntschaft mit der italienischen monodischen Kunst noch verstärkt, die, wenn auch aus anderen Beweggründen heraus, ebenfalls den Ausdruck der Einzelpersönlichkeit auf ihre Fahne geschrieben hatte; aber zweifellos wäre diese Textwahl auch ohne ihre Einwirkung erfolgt, da sie die geistige Entwicklung Deutschlands mit solcher Treue widerspiegelt.

[1] Wilh. Windelband, Die Geschichte der neueren Philosophie, 1. Band, S. 105.

[2] Windelband, a. a. O. S. 125, nennt Böhmes Lehre „das letzte Erzeugnis der deutschen Mystik".

[3] Fr. Blume, Evangelische Kirchenmusik (Handbuch der Musikwissenschaft, hrsg. von E. Bücken) S. 77 f.

Nur wenige Stücke sind es, die sich dem großen, durch gedankliche Übereinstimmung zusammengeschlossenen Zyklus nicht eingliedern lassen. Die letzten Nummern der Sammlung, die Tischgebete Nr. 36—40, fallen schon dadurch aus dem Rahmen, daß ihre Texte sich auf ganz bestimmte Gelegenheiten beziehen. Sie dienten nämlich damals zur Umrahmung der Mahlzeiten in den evangelischen Alumnaten und zwar war es üblich, die ersten drei vor, das „Confitemini", eine Wiederholung des „Pater noster" und das „Gratias agimus" dagegen nach dem Essen zu singen.[1] Derartige Gemeinschaftsgesänge aber sind mit dem Persönlichkeitskult der anderen Texte unvereinbar. Vermutlich hat Schütz sie also nicht ohne Grund an das Ende des ganzen Werkes gestellt: er wollte sie dadurch gleichsam als Appendix charakterisieren.[2] — Mitten unter den übrigen Cantiones aber steht der Lobpreisungspsalm Nr. 149 „Cantate Domino canticum novum" (Nr. 29), der sich sowohl durch seine unbeschwerte Fröhlichkeit als durch seine Hinwendung zur Allgemeinheit von der herrschenden Stimmung abhebt. Die Tatsache, daß Schütz dieses Stück in die „Cantiones sacrae" aufgenommen hat, muß als Zugeständnis an die damals übliche Zusammenstellung der Motettensammlungen angesehen werden; brachte doch der Anfang des 17. Jahrhunderts eine wahre Hochflut von Kompositionen derartiger Texte.[3] Aber es kann als ein weiterer Beweis für Schützens selbständiges Vorgehen gelten, daß gerade die Textgruppe, für die seine Zeitgenossen eine so große Vorliebe zeigen, in den „Cantiones" eine so geringe Rolle spielt. — Endlich entbehren noch die beiden Hohelied-Texte der Cantiones Nr. 11 und 12 des inhaltlichen Zusammenhanges mit dem Grundgedanken des Zyklus, nur daß sie keiner so völlig entgegengesetzten Empfindungssphäre entstammen wie der 149. Psalm. Auch aus ihnen spricht ja der Einzelmensch und nicht die Gemeinschaft, und außerdem stellt das mehrfach wiederholte „Vulnerasti cor meum" der Nr. 12 die gefühlsmäßige Verbindung zu jenem vom Anschauen der Wunden Christi erfüllten Vorstellungskreis der Andachtstexte dar. Kompositionen über Verse aus dem Hohenlied Salomonis fanden sich damals ebenfalls in fast jeder Motettensammlung; Schütz aber ist wahrscheinlich vor allem

[1] Vgl. Spitta, Vorwort S. X.

[2] Dies geht übrigens auch aus seinem Vorwort an den Leser hervor, in dem es heißt, er habe einige, auf die Mitwirkung des Generalbasses berechnete Stücke am Ende beigefügt. Da es sich hierbei nur um die Cantiones Nr. 33—35 handeln kann, so ist anzunehmen, daß diese ursprünglich als Schluß der Sammlung gedacht waren und die Tischgesänge dann nur aus praktischen, nicht aber aus inhaltlichen oder musikalischen Gründen angefügt worden sind.

[3] Vgl. Fr. Blume, Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik (Leipzig 1925), S. 51.

durch den Bilderreichtum dieser Abschnitte, der seiner gegenüber den freien Texten angewandten Kompositionsweise so weit entgegenkommt, zu ihrer Aufnahme in die „Cantiones sacrae" veranlaßt worden.

Frei und selbständig, wie in der Wahl der Texte und ihrer Vereinigung unter dem Gesichtspunkt inhaltlicher Geschlossenheit, verfährt er mit ihnen nun auch recht häufig im einzelnen Stück, indem er sie nicht einfach wörtlich übernimmt, wie es üblich war, sondern durch Umstellungen, Striche oder Zusätze, ja sogar durch Veränderungen einzelner Worte nach seinem Geschmack zurechtstutzt. Dabei ist es bezeichnend, daß er zwischen den freien Texten und den Worten der Heiligen Schrift nicht den geringsten Unterschied macht: das Bibelwort gilt ihm genau so wenig als völlig unantastbares Gut wie in anderen Werken die Choralweise, über die sich hinwegzusetzen er auch gelegentlich imstande ist.[1]

Am wenigsten Gewalt wird einem Text angetan, wenn der Komponist lediglich eine Umstellung einiger Worte vornimmt.[2] Dies geschieht z. B. in den beiden Psalmtexten der Cantiones Nr. 34 und 35. Die Worte der ersteren „et rigabo stratum meum lachrimis meis" erscheinen in der Vulgata, Psalm 6, 7 in folgender Anordnung „lachrimis meis stratum meum rigabo"; in Nr. 35 aber heißt es: „suscepit Dominus orationem meam", während an der entsprechenden Stelle (Psalm 6, 10) der Vulgata das Verb am Ende steht. Diesen Veränderungen liegt wohl der Wunsch des Komponisten zugrunde, den Bau der beiden Sätze dem der jeweils vorangehenden anzugleichen, da diese ihnen inhaltlich vollkommen entsprechen und daher auch musikalisch als Parallelbildungen dargestellt werden sollen.[3] Dasselbe Streben nach Gleichgewicht zwi-

[1] Vgl. Blume, a. a. O. S. 28. — Siehe auch Moser, Schütz und das evangelische Kirchenlied (Jahrb. der staatl. Akademie für Kirchen- u. Schulmusik 3, 1929/30).

[2] Ein Vergleich sämtlicher Schriftworte der „Cantiones sacrae" mit den verschiedensten lateinischen Bibeln des 16. Jahrhunderts, zwei lutherischen (der Biblia germanico-latina" [einer lateinischen Übersetzung der Lutherbibel, Wittenberg 1565] und der „Biblia sacra" des Andreas Osiander [Tübingen 1606]) und zwei reformierten (den Bibeln von Castellio [Basel 1551] und von Tremellio und Junius [1581]), sowie mit der Vulgata zeigt, daß Schütz sich offenbar an die letztere gehalten und die Umstellungen und Veränderungen tatsächlich aus eigenem Ermessen vorgenommen hat. Die naheliegende Vermutung, daß er als sächsischer Kapellmeister auch eine sächsische Bibelausgabe benutzt haben könnte, erweist sich als irrig, wenn man eine solche, etwa die „Biblia germanico-latina", mit der Vulgata vergleicht. Beide weichen nur in unwesentlichen Kleinigkeiten voneinander ab, aber wo das der Fall ist, folgt Schütz stets dem Wortlaut der letzteren.

[3] Bezeichnend ist übrigens, daß, durch die Umstellung veranlaßt, am Ende aller dieser einzelnen Sätze ein persönliches Fürwort steht und Schütz sie alle gleichmäßig so komponiert hat, daß der Schwerpunkt auf das Satzende fällt. Auf diese

schen Inhalt und Form ist aus der Umstellung zu erkennen, die Schütz im Text der Cantio Nr. 16 vorgenommen hat. Allerdings spielt hier auch das Bedürfnis nach einer tonsymbolischen Ausdeutung des Begriffes „exaltare" eine bedeutende Rolle, denn an Stelle der biblischen Form „sicut Moyses exaltavit serpentem in deserto, ita exaltari oportet filium hominis" (Joh. 3, 14—15), erscheint hier das „exaltare" in beiden Fällen am Ende des Satzes, damit es als Bekrönung einer von unten her aufsteigenden Melodielinie tonsymbolisch dargestellt werden kann.

Noch selbstherrlicher verfährt Schütz mit der Textvorlage da, wo er sich die Worte zu einer Motette oder zu einem Motettenzyklus aus verschiedenen Abschnitten ad hoc zusammenstellt. Gerade diese Fälle zeigen deutlich, wie sehr es ihm darauf ankommt, bereits im Text seine persönliche Empfindung zum Ausdruck zu bringen. Die beiden ersten Anrufe der Cantio Nr. 1: „o bone, o dulcis" entstammen z. B. dem vorhergehenden Satz der Vorlage;[1] Schütz aber wollte offenbar den Affektgehalt der von ihm ausgewählten folgenden Worte „o benigne Jesu, te deprecor per illum tuum sanguinem" usw. noch erhöhen und zog daher eigenmächtig die beiden Sätze in einen zusammen. Ein ähnliches Auswahlprinzip lassen die Texte der Cantiones Nr. 7 und Nr. 23[2] erkennen. Der erstere ist dem 7. Kapitel der „Meditationes Divi Augustini" entnommen und zwar zusammengestellt aus dem Schluß des ersten und dem Anfang des dritten Paragraphen[3] mit mannigfachen Kürzungen und Umstellungen, der letztere stammt aus Kapitel 6, § 1.[4] Geleitet wurde Schütz bei dieser Veränderung der Originalfassung entschieden von dem Wunsche, die wesentlichsten Gedanken der ausgedehnten Paragraphen Augustins herauszuheben und so zu inhaltlich geschlossenen Texten zu gelangen. Das gleiche Bestreben ist es offenbar auch, das zur Vereinigung getrennter Textstellen zu mehrteiligen zyklischen Bildungen geführt hat. Die Motettenreihe Nr. 21—23 faßt aus dem 6. Kapitel der „Meditationes" z. B. Anfang und Schluß des ersten Abschnit-

Weise erhalten die Pronomina meum, meis, meam jedes Mal einen besonderen Nachdruck, und es zeigt sich, wie weitgehend die Betonung des menschlichen Ich, die schon in der Wahl der Texte zum Ausdruck gelangt, für die Komposition im einzelnen bestimmend sein kann (vgl. R. Gerber, „Wort und Ton in den ‚Cantiones sacrae' von Heinrich Schütz", Gedenkschrift für Hermann Abert, Halle 1928, S. 64, Anmerkung 1).

[1] Dieser lautet („Precationes" S. 50): „O bone Jesu, o dulcis Jesu, o Jesu fili Mariae virginis, plenus misericordia et veritate, o dulcis Jesu, miserere mei secundum magnam misericordiam tuam."

[2] „Precationes" S. 88 und 85.

[3] Spitta gibt im Vorwort fälschlich das 8. Kapitel als Quelle an.

[4] Nicht, wie Spitta (a. a. O.) angibt, aus dem 7. Kapitel.

tes zusammen. In dem Zyklus Nr. 4–8 aber hat Schütz nicht nur eine selbständige Auswahl getroffen, sondern die Sätze auch noch beliebig umgestellt und schließlich, allerdings angeregt durch den Originaltext,[1] als letzten Teil einen Psalmvers mit freiem Schluß angefügt. — Daß er unter den Bibeltexten dieses eigenmächtige Verfahren nur auf die beiden Hohe-Lied-Verse der Cantiones Nr. 11 und 12 angewandt hat, ist kein Zufall. Das Canticum Canticorum steht ja inhaltlich der weltlichen Lyrik sehr nahe, und deshalb wurden die ihm entnommenen Motettentexte von jeher von den Komponisten als Tummelplätze freier madrigalesker Textausdeutung benutzt. So bedeutet auch die Zusammenstellung zweier getrennter Verse (5, 2 und 4, 9), wie Schütz sie hier vorgenommen hat, sowie die Auslassung des biblischen Satzes „vox dilecti mei pulsantis" in Nr. 11 weniger eine Vergewaltigung des Bibelwortes als vielmehr lediglich die Auswahl eines für die intensivste Verwendung von Tonmalerei und -symbolik möglichst gut geeigneten Madrigaltextes.

Wurden bei den bisher aufgezeigten Umgestaltungen die Worte selbst nicht angetastet und wurde nichts hinzugefügt, was nicht die Quelle schon enthält, so steht dem gegenüber eine Gruppe von Beispielen dafür, daß Schütz sogar vor diesen gewaltsamsten Eingriffen in die Textvorlage nicht zurückgeschreckt ist. Am stärksten wird dies in der Cantio Nr. 12 (Hohes Lied 4, 9) fühlbar, wo er die biblische Anrede „soror mea sponsa" durch die Worte „filia charissima" ersetzt hat. Daß er diese Änderung, der nirgends in den „Cantiones sacrae" etwas gleich Einschneidendes an die Seite zu stellen ist, gerade an einem Vers des Hohen Liedes vornahm, beweist aufs neue, wie wenig das Canticum Canticorum als „Bibelbuch" im Sinne einer ehrwürdigen, unantastbaren Überlieferung angesehen wurde. Was Schütz hauptsächlich zu dieser Maßnahme veranlaßt haben wird, war wohl der Gedanke, den Text, der schon durch seinen betont schmerzensvollen Charakter der Sphäre der augustinischen und bernhardinischen Texte nahekommt, durch Einführung eines in diesen Schriften so häufig gebrauchten überschwenglichen Ausdruckes wie „charissima" noch enger mit der Gruppe der Andachtstexte und dadurch wenigstens teilweise mit dem Grundgedanken des ganzen Werkes zu verbinden. Darüber hinaus aber geht gerade aus dieser Maßnahme deutlich hervor, wie sehr es den Komponisten zum Ausdruck persönlichster Empfindungen drängt. Das gleiche Bedürfnis nach einer Verpersönlichung des Textes kann auch für die

[1] Kapitel 7, § 3 der „Meditationes" beginnt mit einem deutlichen Anklang an Psalm 115, 12 (vgl. Spitta, a. a. O.).

anderen Beispiele, die derartige Veränderungen aufweisen, als treibende Kraft angesehen werden. Hier ist vor allem die Cantio Nr. 24 zu nennen, deren Worte sich ursprünglich[1] an Gott wenden und in ihm seinen Sohn preisen, während Schütz sie unmittelbar an Christus richtet und daher noch die Anrede „o bone Jesu" einfügt.[2] Die Subjektivierung aber bedeutet zugleich eine Verstärkung der im Text enthaltenen Ausdruckskraft, und eben um diese ist es dem Komponisten offensichtlich überall dort zu tun, wo er von sich aus einzelne Worte hinzugefügt hat. Dies zeigt z. B. in der Cantio Nr. 4 der Zusatz „o" zu dem im Original enthaltenen Anruf „dulcissime puer";[3] ferner fehlt dem Satz „tu mortis subiisti aculeum" der Cantio Nr. 6 in der Vorlage das Wort „mortis", und in Nr. 39 hat Schütz den Worten des 135. Psalms „quoniam bonus" noch die Bekräftigung „ipse" beigefügt.

Schütz ist nicht der erste und auch nicht der einzige Komponist, der eigenmächtig Änderungen an seinen Texten vornimmt.[4] Was aber alle seine diesbezüglichen Maßnahmen, so verschieden sie sind, vor denen anderer Meister auszeichnet, ist die Tatsache, daß sie den unmittelbaren Ausdruck für genau die gleiche Auffassungsweise bilden, der auch schon die Textwahl entsprang. Bei ihnen handelt es sich nicht um bloß zufällige oder rein musikalisch bedingte Umformungen. Schütz will vielmehr mit ihrer Hilfe gerade denjenigen Zügen des Inhaltes, die dem ganzen Stück ihr Gepräge geben sollen, noch einen besonderen Nachdruck verleihen; denn nur so ist es aufzufassen, wenn er in den teilweise geradezu überschwenglichen Gefühlsergüssen der Einzelseele noch Änderungen anzubringen für nötig hält, die auf eine Verstärkung des Affektes hinzielen. Es läßt sich in jener Zeit kaum ein Motettenwerk finden, das es wie die „Cantiones sacrae" gestattet, allein aus den Texten, ihrer Auswahl und der Art ihrer Übernahme, ohne Heranziehung der Musik, auf die geistige Einstellung des Komponisten zu schließen. Wohl streben auch andere Meister nach einer musikalischen Wiedergabe der inhaltlichen Zusammenhänge. Doch schon die Tatsache, daß Schütz eine ganze Motettensammlung allein unter inhaltlichen Gesichtspunkten zusammenstellt und daß er aus den gleichen

[1] Im Kapitel 15, § 3 der „Meditationes" (Precationes S. 65/66).

[2] Zu einer solchen persönlichen Anrede („vota mea reddam tibi, Domine") biegt er auch in der Cantio Nr. 8 den Vers 14 des 115. Psalms um.

[3] Meditationes 7, 1 (Precationes S. 87).

[4] Vgl. Heinrich Grössel, Georgius Otto (Dissertation, Leipzig 1931) und Rud. Schwartz, Vorwort zu den ausgewählten Werken von Philipp Dulichius, D.D.T. Band 31.

Erwägungen heraus auch seine Texte zurechtstutzt, läßt erkennen, wie ganz besonders eingehend er sich innerlich mit den gedanklichen Problemen auseinandergesetzt hat. Persönlichste Gefühlsäußerung bei inhaltlicher Geschlossenheit ist das Ziel, das ihm bei der Zusammenstellung des ganzen Werkes wie des einzelnen Textes vor Augen schwebt.[1] Und dabei gilt diese ganze Textbehandlung doch lediglich der Schaffung einer Grundlage, auf der Schütz erst sein eigenstes Werk aufbauen will, denn der Musiker in ihm ist es, der, getragen von den geistigen Strömungen der Zeit, nach dem lebendigen Ausdruck leidenschaftlicher, individueller Empfindungen in der Komposition drängt.

Ein Schüler Schützens, Christoph Bernhard, teilt in seinem „Tractatus compositionis augmentatus"[2] die Vokalmusik in zwei große Stilgruppen ein: den „stylus gravis", in dem die „Harmonia Orationis Domina" ist, und den „stylus luxurians". Innerhalb dieses letzteren unterscheidet er den „stylus luxurians communis", in dem sowohl „Oratio" als „Harmonia" die „Domina" ist und den „stylus luxurians comicus" oder „theatralis", in dem die „Oratio Harmoniae Domina absolutissima" darstellt. Mit diesen drei Sätzen über das Text-Musik-Verhältnis faßt Bernhard sämtliche überhaupt denkbaren Möglichkeiten einer Lösung des Wort-Ton-Problems zusammen. Theoretisch betrachtet, steht einem jeden Komponisten, wann er auch immer wirken mag, jede der drei Lösungen offen; er kann den Text ebensogut zum Substrat einer nach rein musikalischen Bedürfnissen geformten Komposition erniedrigen, wie er ihn zum alleinigen Gesetzgeber eines ganzen Werkes erheben kann. Doch tatsächlich hängt gerade das Verhältnis der Musiker zum Text so unmittelbar mit der ganzen geistigen Einstellung ihrer Zeit zusammen, daß für eine bestimmte Epoche immer nur eine der Lösungen ernstlich in Frage kommt. Dies geht auch schon aus Bernhards Bezeichnung der einzelnen Stilarten und den Namen hervor, die er als Vertreter der verschiedenen „styli" anführt. Den „stylus gravis" nennt er auch „antiquus" und bezeichnet u. a. Willaert, Josquin und Gombert als seine Meister. Der „stylus luxurians" dagegen erhält das Beiwort „modernus", und unter seinen Vertretern finden sich nur Namen jüngerer und jüngster Komponisten, wie Monte-

[1] Vgl. Fr. Blume, Heinrich Schütz in den geistigen Strömungen seiner Zeit (Musik und Kirche, 2. Jahrgang, 1930, Heft 6, S. 248).

[2] Hrsg. von Josef Maria Müller-Blattau unter dem Titel „Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard" (Leipzig 1926).

verdi, Rovetta, Cavalli, etc.[1] Seinen Lehrer Schütz aber rechnet Bernhard zu den Meistern des „stylus luxurians communis", in deren Werken „sowohl Oratio als Harmonia Domina" ist, d. h. Text und Musik gleichberechtigt nebeneinander stehen. Daß diese Einordnung wohl begründet ist, läßt bereits der Überblick über die Texte der „Cantiones sacrae" erkennen: im Text soll schon alles das enthalten sein, was der Komponist in der Musik zum Ausdruck zu bringen wünscht, denn nur wenn er auch die Worte mit seinem Geist durchdringt, vermag er es, zwischen Wort und Ton ein Gleichgewichtsverhältnis herzustellen.

Dies gilt jedoch nicht nur für den Textinhalt und seine Berücksichtigung durch die Musik, sondern auch für die ganze formale Struktur der Werke. Ein jeder Text fordert eine seinem besonderen Bau entsprechende Einteilung der Komposition. Andererseits ist aber keine musikalische Erfindung denkbar, der nicht ihre eigene, von rein musikalischen Gesetzen bestimmte Gliederung immanent wäre. Den hieraus entstehenden Konflikt lösen die Meister des „stylus gravis" grundsätzlich zugunsten der Musik, die des „stylus theatralis" zugunsten des Textes; Schütz aber, der Vertreter des zwischen beiden stehenden „stylus communis", ist auch hier um einen Ausgleich bemüht. Willi Schuh in seinem Buche über „Formprobleme bei Heinrich Schütz"[2] bezeichnet geradezu „das Bestreben, aus rein-musikalischen Formen einerseits und der individuellen Gestaltung aus dem Textinhalt andererseits eine höhere Formeinheit, eine Art Synthese zu schaffen" als „die große tragende Idee" des Schützischen Gesamtwerkes.

In den „Cantiones sacrae" hält sich Schütz mit der musikalischen Großgliederung der einzelnen Motetten zumeist an die Einteilung der Texte. Aber auch in den wenigen Fällen, in denen die Haupteinschnitte der Komposition sich nicht mit denen des Textes decken, ist die Veranlassung zu diesem selbständigen Verfahren wiederum fast stets in der Rücksicht auf den Textinhalt zu suchen. In der Cantio Nr. 5 besteht der Text z. B. deutlich erkennbar aus drei parallelen Teilen,[3] während Schütz dazu eine zweigliedrige Komposition schafft, deren beide Abschnitte annähernd gleich lang sind. Der erste von ihnen umfaßt die Textteile 1 und 2, der zweite den durch mehrfache Wiederholungen gedehnten Schlußteil. Daß es sich in diesem Falle um eine inhaltlich

[1] Neuausgabe S. 90. — Hier handelt es sich übrigens um die gleichen gegensätzlichen Stilarten, die Monteverdi im Vorwort zu seinem „Quinto Libro de Madrigali" als „prima" und „seconda pratica" bezeichnet.

[2] Leipzig 1928, S. 27.

[3] „ego sum tui plaga doloris, tuae culpa occisionis, — ego tuae mortis meritum, tuae vindictae flagitium, — ego tuae passionis livor, cruciatus tui labor."

bedingte Maßnahme handelt, ist offenbar; besitzt doch gerade der letzte Textteil durch seinen Hinweis auf Passion und Kreuzigung, also die Begebenheiten, die im religiösen Vorstellungskreis der damaligen Zeit die beherrschende Rolle spielten, trotz der formalen Parallelität gefühlsmäßig ein Übergewicht über die beiden vorangehenden, und eben dies wird durch die selbständige musikalische Einteilung in der Komposition zum Ausdruck gebracht. — Auch in der Cantio Nr. 20 muß der Textinhalt als verantwortlich dafür angesehen werden, daß die Komposition um ein geringes von der Textform abweicht. Hier ist es Schütz, gleich so manchem seiner Zeitgenossen, darum zu tun, die Worte „ad linguam dolosam", obwohl sie grammatikalisch unselbständig sind, musikalisch näher auszudeuten. So legt er sie denn einem selbständigen musikalischen Mittelteil unter und schafft auf diese Weise, umgekehrt wie im vorigen Beispiel, über einem zweiteiligen Text eine dreiteilige Motette. — Eine von der textlichen völlig abweichende musikalische Gliederung weist endlich die Cantio Nr. 3 auf. Ihr Text, dessen Zweiteiligkeit unverkennbar ist, lautet: „Deus misereatur nostri et benedicat nobis, illuminet vultum suum super nos et misereatur nostri." Die wörtliche Übereinstimmung von Anfang und Schluß reizt Schütz dazu, das „misereatur nostri" als ersten und dritten Abschnitt abzuspalten und die dazwischenliegenden Glieder, ungeachtet ihrer grammatikalischen Trennung, zu einem Mittelteil zusammenzufassen. Um jedoch die textliche Zweiteilung auch zu ihrem Rechte kommen zu lassen, fügt er zuletzt den ganzen zweiten Textteil als eine Art Coda noch einmal im Zusammenhang an und erhält so über dem zweigliedrigen Psalmvers eine aus vier Teilen bestehende Motette. Veranlaßt aber wird er zu diesem Verfahren wiederum durch den Text selbst, wenn auch weniger durch seinen Inhalt als vielmehr durch die Symmetrie seiner Form.

Etwas anderer Art sind dagegen offenbar die Gründe, die die musikalische Gliederung der Cantio Nr. 14 bestimmt haben. Die Psalmverse, die hier zugrunde liegen, setzen sich aus fünf kurzen, selbständigen Sätzen zusammen, die völlig gleichberechtigt nebeneinander stehen.[1] Die Komposition aber ist nur dreiteilig, denn die beiden ersten und die beiden letzten Sätze werden dadurch zu je einem musikalischen Abschnitt zusammengefaßt, daß sie, jeder mit einem eigenen Motiv, wie Thema und Kontrapunkt gleichzeitig in Erscheinung treten. Gewiß läßt sich diese selbständige musikalische Anordnung auch aus dem Affektgehalt des Textes heraus erklären: der ausdrucksmäßige Gegensatz, der

[1] Psalm 30, 2—3: „In te, Domine, speravi, — non confundar in aeternum, — in justitia tua libera me, — inclina aurem tuam, — accelera, ut eruas me."

innerhalb eines jeden der beiden Satzpaare herrscht, erhält durch die gleichzeitige Durchführung der kontrastierenden Motive einen ganz besonderen Nachdruck. Zwingend aber waren die inhaltlichen Verhältnisse für eine solche Zusammenfassung keineswegs. Die symmetrische Anordnung der Satzpaare läßt vielmehr vermuten, daß es hier in erster Linie auf die Schaffung einer in sich geschlossenen musikalischen Form abgesehen war.

So weitgehend nämlich Schütz auch bei der Großgliederung seiner Kompositionen Aufbau und Inhalt der Texte berücksichtigt, so verzichtet er doch nie ganz auf die Ausformung in sich gefestigter, rein musikalischer Gebilde. Gerade auf diesem Ausgleich zwischen textlichen und musikalischen Ansprüchen in seinen Werken beruht ja ein guter Teil seiner Bedeutung. Ein allgemeingültiges Formschema allerdings läßt sich für die „Cantiones sacrae" nicht aufstellen; dazu ist die Komposition doch zu sehr von den Erfordernissen des jeweiligen Textes abhängig. Nur eine formale Eigenschaft ist beinahe allen diesen Motetten gemeinsam, so verschieden sie auch im einzelnen angelegt sein mögen. Sie offenbart sich besonders deutlich in der musikalischen Gliederung der Cantio Nr. 14: durch die Vereinigung der beiden ersten und der beiden letzten Textsätze erhalten nämlich die Eckteile der Komposition an Ausdehnung ein beträchtliches Übergewicht über das Mittelglied.[1] In diesem Gegensatz zwischen der langatmigen Durchführung der Anfangs- und Schlußabschnitte und der gedrängten Kürze der Mittelteile besteht das eigentliche Formprinzip der „Cantiones sacrae". Es ist nicht an bestimmte Regeln gebunden und auch von der Anzahl der Teile völlig unabhängig. Ebenso aber ist es, seinem Charakter als eines rein musikalischen Prinzips gemäß, unabhängig von Bau und Inhalt der Texte, d. h. es findet auch dann Anwendung, wenn diese es nicht unbedingt erfordern, sondern nur gerade zulassen. Der Text der Cantio Nr. 30 erweist sich z. B. als besonders geeignet dafür, es in die Tat umzusetzen: hier braucht Schütz nur die vorhandenen inhaltlichen und formalen Verhältnisse auf die Komposition zu übertragen, um zu einer idealen Verwirklichung seines Formprinzips zu gelangen.[2] In der Cantio Nr. 6 dagegen bietet der Text von sich aus keinerlei Handhabe dazu, denn seine sechs Teile sind in jeder Hinsicht parallel

[1] 16—6—13 Takte. — Ein ähnliches Verhältnis kommt durch die musikalische Neugliederung der oben erwähnten Cantio Nr. 20 zustande.

[2] Der Text, aus dem „Manuale Divi Augustini", Cap. 23, § 2, lautet: „Inter bracchia salvatoris mei et vivere volo et mori cupio. — Ibi securus decantabo: — Exaltabo te, Domine, quoniam suscepisti me, nec delectasti inimicos meos super me." Die Ausdehnung der drei musikalischen Abschnitte beträgt 25—5—25 Takte.

angelegt; trotzdem dehnt Schütz den ersten und den letzten auf 13 bzw. 20 Takte aus, während sich die beiden Mittelteile nur über je vier Takte erstrecken.

Zwischen Länge und Gewicht eines Motettenabschnittes muß nicht notgedrungen ein Zusammenhang bestehen; sowohl ein kurzer wie ein lang durchgeführter Teil kann, je nach der musikalischen Behandlungsweise, dazu geeignet sein, den Hauptakzent eines Stückes zu tragen. Darum läßt auch die verschiedene Ausdehnung einzelner Teile einer Komposition noch keinerlei Schlüsse auf die Wichtigkeit ihres Einzelinhaltes für den Gesamttext zu, und ein musikalisches Formprinzip, das sich, wie in den „Cantiones sacrae", lediglich auf die Längenverhältnisse stützt, kann aus diesem Grunde mit der Dynamik des Textes nirgends in Konflikt geraten. Ganz entbehrt es des Einflusses auf die Gewichtsverteilung hier allerdings nicht: die breitere Ausführung der Ecksätze bedeutet nämlich nie eine Ausdruckssteigerung, sondern stets nur ein allmähliches Einführen und langsames Ausklingenlassen, die Höhepunkte aber, d. h. die Stellen, auf die sich die Anwendung der jeweils wirkungsvollsten kompositionstechnischen Ausdrucksmittel konzentriert, fallen gewöhnlich mit einem der knapp gefaßten Mittelglieder zusammen.

Die vollkommene Durchführung der Gleichberechtigung von Wort und Ton in den „Cantiones sacrae" tritt also bereits bei der Betrachtung der Großgliederung klar hervor: die Musik folgt der textlichen Einteilung und wird ihr gerecht, aber sie schafft sich zugleich ihre eigene Form, nie im Gegensatz zum Text, wohl aber stellenweise noch unter ganz besonderer Berücksichtigung seines Inhalts. Allerdings handelt es sich ja stets nur um eine sehr locker gefügte musikalische Form. Starre Schemata, wie Refrain-, Rahmen- oder Ritornellbildungen, deren Anwendung starke Eingriffe in das Eigenleben der formal gänzlich ungebundenen Texte der „Cantiones" vorausgesetzt hätte, hat Schütz offenbar um jener Gleichberechtigung willen bewußt vermieden. Sogar in der Cantio Nr. 12, deren Worte „vulnerasti cor meum" er eigenmächtig vor jedem Satz noch einmal wiederholt hat, verzichtet er auf die Einführung eines wörtlich wiederkehrenden Ritornellabschnittes, und wenn er einmal, etwa in der Cantio Nr. 15, den Schlußabschnitt durch eine Wiederholung seines Textes dehnt, so geschieht dies doch nie ohne gewisse musikalische Veränderungen.

Die Identität von textlicher und musikalischer Großgliederung ist zwar für jene in den „Cantiones sacrae" erstrebte „höhere Formein-

heit"[1] entschieden erforderlich, jedoch bedeutet sie nicht mehr als eine unerläßliche Vorbedingung dazu. Für die musikalische Wiedergabe der textlichen Zusammenhänge ist es ja schließlich nicht nur wesentlich, daß die Teile in entsprechender Weise voneinander abgehoben werden, sondern vor allem, wie diese Gliederung stattfindet. Denn in jedem Text lassen sich Haupt- und Nebensätze, inhaltlich wichtige und nebensächliche, kontrastierende und sich ergänzende Abschnitte unterscheiden, und wenn ein Komponist diese grammatikalischen und inhaltlichen Beziehungen nicht berücksichtigt, so vermag auch die genaueste Übereinstimmung von Text- und Musikgliederung nicht den Eindruck einer „textgezeugten" Komposition hervorzurufen. Der Musiker darf sich also nicht einfach mit einer der Textform entsprechenden, im übrigen aber aus rein musikalischen Erwägungen heraus vollzogenen Aneinanderreihung einzelner Abschnitte begnügen, sondern er muß sich darum bemühen, die logischen und empfindungsmäßigen Zusammenhänge dieser Textglieder in der Komposition wiederzugeben. Dazu stehen ihm die mannigfaltigsten musikalischen Hilfsmittel zu Gebote.

Bereits mit Hilfe der Kadenz, des Hauptträgers der kompositionstechnischen Gliederung, läßt sich die Wirkungskraft der einzelnen Einschnitte regulieren; zur mehr oder weniger deutlichen Kontrastierung der Unterteile selbst aber vermögen sämtliche musikalischen Faktoren einer Komposition beizutragen. Durch verschieden starke Gegensätze der Klangfarbe (Vollstimmigkeit gegenüber Geringstimmigkeit, hohe gegenüber tiefen Stimmen), der Satzweise (Polyphonie und Homophonie, Linearität und Akkordik, Kontrapunktik und Konzertatstil), des Rhythmus (Wechsel zwischen rascher und langsamer Bewegung, zwischen geradem und ungeradem Takt), der Motivik (langausgesponnene gegenüber kurzgefaßten Motiven, stufen- und sprungweises Fortschreiten), der Deklamation (Wechsel zwischen Syllabik und Melismatik) und der Harmonik (Wechsel von Chromatik und Diatonik, von lebhaftem Modulationswesen und Verharren in einer Tonart), sowie durch ihre unterschiedliche Auswahl und Anhäufung können die Beziehungen zwischen den Abschnitten und zwischen allen ihren Untergliedern beliebig abgestuft werden; auf diese Weise gelingt es, den Textinhalt bis in seine feinsten Regungen hinein musikalisch auszudeuten.

Schon den Kadenzen wohnt eine verschieden starke Schlußkraft inne, je nachdem, wie sich der nachfolgende Abschnitt anschließt, ob nach einer Generalpause, ohne eine solche, oder schon, wenigstens in einer der Stimmen, auf der Kadenz selbst. In allen diesen Fällen aber wird

[1] Vgl. Schuh, a. a. O.

die gliedernde Wirkung stets noch durch mindestens eines der anderen kompositionstechnischen Hilfsmittel erhöht. Die harmonische Funktion der Kadenz hat jedoch prinzipiell keinen Einfluß auf ihre gliedernde Kraft. — Als schärfster musikalischer Einschnitt erscheint zweifellos die Kadenz mit nachfolgender Generalpause; sie dient daher auch meistens zum Abheben von Abschnitten, die nach Form und Inhalt des Textes voneinander unabhängig sind. In der Cantio Nr. 13 werden beispielsweise im 23. Takt die beiden völlig selbständigen Sätze „Heu mihi, Domine, quia peccavi nimis in vita mea" und „quid faciam miser" auf diese Weise getrennt, allerdings nicht ohne daß zugleich der Vierstimmigkeit die Dreistimmigkeit entgegengestellt würde.[1] — Die Generalpause besitzt jedoch nicht nur eine trennende, sondern auch eine verbindende Kraft, insofern sie, je nach den Umständen, unter denen sie eintritt, durch die ihr innewohnende psychologische Spannung imstande ist, einerseits die Wirkung des unmittelbar vorhergegangenen und andererseits die des unmittelbar folgenden Abschnittes zu verstärken. Dieses Ausdrucksmittel läßt sich Schütz nicht entgehen, und so finden sich denn in den „Cantiones sacrae" zahlreiche Beispiele dafür, daß die Kadenz mit nachfolgender Generalpause nicht nur abschließen, sondern auch weiterleiten und hervorheben kann. Vielfach sind es Anrufungen des Namens Jesu, die durch das plötzliche Abbrechen der Stimmen und den Augenblick feierlichen Schweigens einen besonderen Nachdruck erhalten.[2] Nach vorwärts aber weist die gleiche Maßnahme beispielsweise in der Cantio Nr. 16; hier trägt die Generalpause nach dem im 24. Takt vollzogenen Abschluß nicht zum wenigsten dazu bei, daß die folgende Heilsverheißung „ut omnis, qui credit in eum" zum Höhepunkt des ganzen Stückes erhoben wird.

Lediglich trennende Funktion hat dagegen die Kadenz, der keine Pause folgt. Während aber die oben erwähnte an den Stellen, wo auch sie nur zum Abheben dient, stets zwischen Hauptsätzen eingeschoben wird, tritt diese häufig als Einschnitt zwischen Haupt- und Nebensätzen auf; in Nr. 1, Takt 20 wird z. B. ein Relativ-, in Nr. 35, Takt 8 ein Kausalsatz auf diese Weise vom Hauptsatz abgespalten. Ohne Rücksicht auf den inhaltlichen Zusammenhang erscheint die Kadenz ferner überall da, wo es gilt, die Stimmen vor einem Taktwechsel zusammenzufassen; in diesen Fällen steht sie ganz im Dienste jenes rhythmischen Kontrastmittels.

Die größte Rolle aber spielt in den „Cantiones sacrae" die dritte Art der Einschnittsbildung, die „verzahnte" Kadenz. Ihr Wesen besteht

[1] Grundsätzlich der gleiche Fall liegt in der Cantio Nr. 32, Takt 33 vor.
[2] So etwa in Takt 12/13 der Cantio Nr. 15 und in Nr. 1, Takt 9/10.

darin, daß mindestens eine Stimme bereits das Motiv des neuen Abschnittes anstimmt, bevor die anderen zum Abschluß gelangt sind. Darum wird sie vor allem zur Scheidung von Nebensätzen oder unselbständigen Gliedern des Hauptsatzes verwandt, denn sie erfüllt ja am allerbesten die Aufgabe, gleichzeitig zu trennen und zu verbinden. Häufig erscheint an diesen Stellen allerdings ein Mittelding zwischen der verzahnten und der wirklich abschließenden Kadenz: hier erreichen die Stimmen wohl den Schlußton des Abschnittes alle gleichzeitig, aber sie halten ihn nicht alle gleich lang aus, sondern beginnen teilweise sofort mit dem neuen Abschnittsmotiv. Beispiele hierfür finden sich im 23. Takt der Cantio Nr. 15 und im 13. Takt der Nr. 20; im ersteren handelt es sich um die Loslösung eines Nebensatzes, im letzteren um die Abspaltung eines zum Hauptsatz gehörigen unselbständigen Gliedes. Die verzahnte Kadenz kann, genau wie diejenige mit nachfolgender Generalpause, auch in den Dienst des Textinhaltes treten. In diesem Fall gerät sie, wie jene, häufig in einen gewissen Widerspruch zur Textform. Unter dem Gesichtspunkt grammatikalischer Zusammenhänge betrachtet, eignet sie sich nur dazu, die Glieder ein und desselben syntaktischen Gebildes voneinander abzuheben. Schütz wendet sie aber auch gelegentlich zwischen zwei Hauptsätzen an, und zwar dann, wenn es ihm darauf ankommt, den inhaltlichen Zusammenhang zu betonen. Dies ist z. B. in der Cantio Nr. 8 der Fall; hier soll die gleichsam ungeduldige Vorwegnahme des Schlußabschnittes „et misericordias tuas in aeternum cantabo" im Tenor die begeisterte Dankbarkeit, die aus diesen Worten spricht, in der Musik zum Ausdruck bringen.

Besonders deutlich zeigt sich der Wille des Komponisten zu einer durch den Textinhalt bedingten Wertung der einzelnen Einschnitte dort, wo verschiedenartige Kadenzen nebeneinanderstehen. In der Cantio Nr. 32 werden z. B. die vier mit dem Ausruf „ecce" beginnenden Glieder ineinander verzahnt; vor dem Relativsatz „qui coram se tondentibus obmutuit" gelangen dagegen alle Stimmen gleichzeitig zum Abschluß, und der neue Textabschnitt „en qui peccatum non fecit" endlich wird erst nach einer Kadenz mit nachfolgender Generalpause angefügt.[1] Auf diese Weise findet der inhaltlich und formal gleich große Unterschied zwischen den vier parallelen Anfangsgliedern und dem zuletzt erwähnten völlig selbständigen Teil, sowie zwischen diesem

[1] Ähnlich ist es auch in der Cantio Nr. 19, wo die Worte „et exaudivit me" (Takt 25/26) als Teil des vorangehenden Satzes sich im Tenor bereits anschließen, während die anderen Stimmen noch die Schlußnote der Kadenz aushalten. Der neue Satz „Domine, libera animam meam" aber, mit dem ein neuer Gedanke beginnt, folgt ohne die geringste Verzahnung.

und dem vorangehenden abhängigen Relativsatz ohne den geringsten Aufwand eine überzeugende musikalische Darstellung.

Es liegt im Wesen der Kadenz als eines musikalischen Interpunktionszeichens begründet, daß sie in erster Linie von der Textform abhängig ist; wird sie obendrein noch in Beziehung zum Inhalt gesetzt, so zeugt dies von einem besonders starken Bedürfnis des Komponisten nach Ausdeutung des Textes. Die Anwendung der übrigen musikalischen Gliederungsmittel und ihre mannigfach verschiedene Zusammenstellung aber werden ausschließlich von der Art und Weise bestimmt, wie der Musiker den Textinhalt auffaßt. Sie lassen sich nicht in Regeln fassen, denn jedes Stück bietet ja andere Vorbedingungen. Doch das Grundprinzip, nach dem Schütz die Gliederung vornimmt, kann man eindeutig feststellen: es ist der Kontrast, und zwar der Kontrast um jeden Preis, auch wenn der Textinhalt ihn nicht unbedingt fordert. Alle die angeführten Gliederungsmittel können daher für die „Cantiones sacrae" als Kontrastmittel bezeichnet werden, und ihre verschiedene Zusammenstellung dient lediglich der meist durch den Textinhalt bestimmten Abstufung der Gegensätze. Sie sind um so wirksamer, je tiefer sie in die musikalische Struktur der Abschnitte eingreifen, je stärker sie also imstande sind, die Textinterpretation zu beeinflussen. Das ist vielleicht am wenigsten bei der Chorspaltung, d. h. bei dem Wechsel der Stimmengruppierung der Fall, da sie sich immer nur auf einen ganzen Klangkomplex und nicht auf die Einzelstimme beziehen kann; Motivik und Deklamationsweise dagegen dürfen als Hauptträger der Kontrastbildung angesehen werden.

Trotz der Geringstimmigkeit der „Cantiones sacrae", die nicht viel klangliche Abwechslungsmöglichkeiten zuläßt, macht Schütz von der Chorspaltung ausgiebig Gebrauch. Er verwendet sie teils allein, teils in Verbindung mit anderen Gliederungsmitteln zum Abheben verschiedener Abschnitte, aber auch mitunter bei Textwiederholungen innerhalb eines und desselben Gliedes. Am deutlichsten zeigt sich die ordnende Wirkung des Klangkontrastes in der Cantio Nr. 32. Hier wird jeder selbständige Abschnitt in einer vom vorhergehenden abweichenden Besetzung durchgeführt: Zwei-, Vier- und Einstimmigkeit lösen sich in verschiedener Reihenfolge Glied für Glied gegenseitig ab. — Nimmt dieser Lagewechsel nun auch nicht in allen Cantiones eine so beherrschende Stellung ein, so ist doch keine einzige unter ihnen, in der nicht wenigstens zwei Abschnitte auf diese Weise voneinander abgehoben würden;[1] ja, die Chorspaltung kann als eines der meistbenutzten Glie-

[1] Vgl. z. B. Nr. 6, Anfang und Takt 23 24; Nr. 7, Takt 4 5; Nr. 12, Takt 22; Nr. 15, Takt 27 und viele andere.

derungsmittel der „Cantiones" bezeichnet werden. Dabei ist es nicht erforderlich, daß sie selbst irgendwelche tonmalerische oder -symbolische Beziehungen zum Textinhalt besitzt; ihre Aufgabe besteht vielmehr einfach darin, die Glieder voneinander zu trennen, deren Text nach dem Empfinden des Komponisten inhaltlich oder formal eine solche Scheidung verlangt. Häufig erstreckt sich der Besetzungsunterschied auch gar nicht einmal auf den ganzen zweiten Abschnitt, sondern nur auf die der Kadenz unmittelbar folgenden Takte. In diesen Fällen tritt die ausschließlich gliedernde Funktion der Chorspaltung besonders deutlich hervor, denn hier kann es sich wirklich nur darum handeln, den Anfang eines neuen Abschnittes als solchen kenntlich zu machen. Als Beispiel sei aus vielen ähnlichen Stellen Takt 26 ff. der Cantio Nr. 11 herausgegriffen, wo nach der vierstimmigen Kadenz zunächst nur drei Stimmen mit der Imitation des folgenden Textgliedes „quia caput meum plenum est rore" beginnen, während sich die vierte erst fünf Takte später dazugesellt.

Die Verwendung der Chorspaltung bei Textwiederholungen aber geschieht aus rein musikalischen Bedürfnissen heraus. Hier handelt es sich um den Klangkontrast um seiner selbst willen, der weder der Form noch dem Inhalt des Textes dient.[1] Aus der Möglichkeit dieses Gebrauches ergibt sich ein wesentlicher Unterschied zwischen der Chorspaltung und den anderen Kontrastmitteln: es ist wohl denkbar, daß der Affektgehalt eines Textabschnittes unverändert bleibt, wenn dieser auch von wechselnden Stimmgruppen vorgetragen wird, ja es können sogar zwei verschiedene Abschnitte durch Chorspaltung voneinander getrennt sein und doch auf den Hörer genau die gleiche Wirkung ausüben, aber es ist nicht möglich, daß jemals ein satztechnischer, motivischer oder deklamatorischer Gegensatz so wenig empfunden wird. Einen Beweis hierfür liefert die Gegenüberstellung zweier Beispiele. In der Cantio Nr. 19 werden die Worte „clamavi — et exaudivit me" musikalisch durch den satztechnischen Unterschied zwischen Imitation und Akkordik, den motivischen zwischen langausgesponnener Linie und straff zusammengefaßtem Motiv und den deklamatorischen zwischen Koloraturenreichtum und Syllabik, jedoch ohne Lagewechsel, voneinander abgehoben. Dadurch wird eine starke Kontrastwirkung erreicht, obwohl selbst die Kadenz zwischen den beiden Gliedern keinen ganz scharfen Einschnitt darstellt. In der Cantio Nr. 29 aber trennt Schütz die Psalmverse „et filiae Syon exultent in rege suo" und „lau-

[1] Vgl. z. B. Nr. 15 „sed te solum amem" (S. 55), Nr. 17 „hominum tu dulcis amator" (S. 61) und Nr. 18 „Turbabor" (S. 64).

dent nomen ejus in tympano" durch den Gegensatz von Drei- und Vierstimmigkeit, sowie durch eine Kadenz mit nachfolgender Generalpause. Die gleiche Struktur der beiden Abschnitte jedoch, d. h. die durchgehend akkordische Satzweise, die straffe syllabische Deklamation und vor allem die Herrschaft des Tripeltaktes ist so eindrucksvoll, daß die Chorspaltung dagegen ganz unwesentlich erscheint.[1] Freilich handelt es sich in diesem Beispiel nur um den Wechsel zwischen drei und vier Stimmen; der Klangkontrast ist also nur gering. Wie stark er sein kann, zeigt die bereits erwähnte Cantio Nr. 32; und doch geht gerade aus ihr klar hervor, daß die Bedeutung der Chorspaltung für den Gesamteindruck der Komposition verhältnismäßig gering ist, wenn die Abschnitte im übrigen übereinstimmend gehalten sind. Der Grund hierfür aber ist darin zu suchen, daß die Wirkung eines für sich betrachteten Einzelgliedes kaum von seiner Lage im Tonraum, dagegen ganz und gar von seiner Satztechnik, Motivik, Rhythmik, Harmonik und Deklamationsweise abhängt und daß daher ein Wechsel dieser kompositionstechnischen Mittel in viel stärkerem Maße fühlbar werden muß. —

Beim Anhören einer Motette wie beim Überfliegen ihres Notenbildes wird der erste Eindruck immer durch die Satztechnik bestimmt werden, d. h. durch das Verhältnis der Stimmen zueinander, das auf die verschiedenste Weise geregelt werden kann. Zunächst muß man ganz allgemein zwischen der Gleichberechtigung der einzelnen Linien und der besonderen Bevorzugung von einer unter ihnen auf Kosten der anderen unterscheiden. Sind die Stimmen gleichberechtigt, so besteht wiederum eine zwiefache Möglichkeit, sie gegeneinander auszuspielen; entweder sie erklingen alle gleichzeitig, Thema und Kontrapunkt sind ineinander verwoben und der ganze Satz stellt ein kunstvolles Geflecht selbständiger und aufeinander abgestimmter Linien dar, oder sie wechseln sich ab, indem die eine ganz schweigt oder auf einem langaus-

[1] Übereinstimmend fällt übrigens in diesen beiden Beispielen der Kadenz und der Chorspaltung die Nachzeichnung der Textform, den anderen Gliederungsmitteln dagegen die des Inhaltes zu: In Nr. 19 gehören die beiden durch „et" verbundenen Textglieder grammatikalisch zusammen, bilden aber inhaltlich Gegensätze; diese gelangen musikalisch in der Satzweise, der Motivik und der Deklamation zum Ausdruck, während die formale Verbundenheit durch die angedeutete Verzahnung der Kadenz und die gleichbleibende Besetzung dargestellt wird. Umgekehrt sind in Nr. 29 die Psalmverse formal streng voneinander abgeschlossen, doch beide vom gleichen Gedankengut beherrscht. Dementsprechend treten hier Chorspaltung und scharfe Kadenz als einzige Gliederungsmittel in den Vordergrund; von den anderen aber wird wegen der inhaltlichen Einheitlichkeit kein Gebrauch gemacht.

gehaltenen Tone ruhen bleibt, während die andere ihr Motiv vorträgt. Dies ist der Unterschied zwischen Kontrapunktik und Konzertatstil: die erstere ist polyphon im engsten Sinne, der letztere aber neigt stark zur Homophonie hinüber, denn hier können statt einzelner Stimmen ja auch ebenso gut Stimmgruppen einander gegenüber treten, die durch die Herrschaft der Oberstimme zu einem Ganzen zusammengeschlossen sind. — Diese Unterscheidungen gehen in erster Linie von der Betrachtung der Einzelstimme aus. Faßt man dagegen den gesamten Stimmenkomplex ins Auge, so ergibt sich noch ein weiteres Gegensatzpaar: je nachdem nämlich, ob die Beziehungen zwischen den wagerecht neben- oder den senkrecht untereinanderstehenden Tönen mehr hervortreten, kann man von Linearität oder Akkordik sprechen. Naturgemäß wird die erstere in reiner Gestalt nur der Polyphonie, die letztere nur der Homophonie angehören können. Doch gibt es dabei so viele Zwischenstadien, etwa stark aufgelockerte Akkordik oder verdichtete Linearität, daß sich eine klare Unterscheidung praktisch nicht immer durchführen läßt.

Gerade zu Ende des 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts, der Zeit der geistigen Wandlung, treten die Übergangserscheinungen besonders zahlreich an den Tag, denn auf rein musikalischem Gebiet äußert sich der Umschwung ja eben in dem Kampf zwischen dem polyphonen Prinzip als dem Träger des Gemeinschaftsempfindens[1] und dem homophonen im Sinne eines Heraustretens des Einzelnen aus der Gesamtheit. Wenn Schütz in der Widmung seiner „Cantiones sacrae" zwischen der „vetus" und der „nova canendi ratio" unterscheidet, so versteht er darunter nicht zuletzt diesen satztechnischen Gegensatz. Er ist sich des Gebrauchs zweier verschiedener Schreibweisen bewußt, und doch kann keine der Cantiones als reine Verkörperung des polyphonen oder des homophonen Prinzipes angesehen werden. Wie alle derartigen Stilbegriffe, so stellen auch diese beiden nur die „Pole" dar, die, selbst nie ganz erreicht, die mannigfachen Möglichkeiten der Vermischung beider Prinzipien zwischen sich einschließen. Herrscht auch in einer Reihe von Cantiones die Polyphonie vor, so wird doch stets irgendwo die Linearität durch Akkordik oder die Kontrapunktik durch Konzertieren durchbrochen; andererseits aber enthalten auch die vorwiegend homophonen Motetten mehr oder weniger deutlich spürbare polyphone Reminiszenzen. Zur Zeit, da die „Cantiones sacrae" entstanden, hatte sich zwar der Kampf zwischen den beiden Satzarten schon beinahe völlig

[1] Vgl. H. Abert, Entstehung und Wurzeln des begleiteten deutschen Sololiedes (Gesammelte Schriften und Vorträge, Halle 1929, S. 158 f.).

zugunsten der Homophonie entschieden; dennoch war jene Schreibweise der Übergangszeit, die trotz akkordischer Basis durch geschickte Stimmführung eine scheinbare Polyphonie vortäuscht, noch durchaus gebräuchlich. Ihrer bedient sich auch Schütz in vielen Fällen. Neben dieser mehr unbewußten Vermischung der beiden Prinzipien aber steht in den „Cantiones", veranlaßt durch Schützens Streben nach Kontrastbildungen, ihre bewußte Verquickung zum Zwecke der Einzelausdeutung des Textes, auf die es ihm ja in erster Linie ankommt. Hier tritt die Satztechnik in den Dienst der Gliederung und empfängt, obwohl sie ein rein musikalisches Konstruktionsmittel ist, ihr Gesetz vom Text.

Die Gruppen von Motetten, die sich je nach ihrer Hinneigung zum polyphonen oder homophonen „Pol" zusammenstellen lassen, sind nicht scharf voneinander abzugrenzen. Zu den relativ reinsten Verkörperungen der „vetus ratio canendi", also in die Nachbarschaft des „polyphonen Poles" gehört beispielsweise die Cantio Nr. 9.[1] Ihr ausgedehnter, imitierend durchgeführter Anfangsteil: „verba mea auribus percipe, Domine" kann geradezu als Musterbeispiel polyphoner Satzkunst gelten. Auch der folgende Abschnitt „intellige clamorem meum" wird von Imitation beherrscht, nur hat hier die Rücksicht auf prägnante Deklamation die Bildung der für die eigentliche Linearität erforderlichen langgezogenen Linien verhindert, während sich die Vertikalbeziehungen stärker geltend machen. Noch deutlicher tritt dies im dritten Abschnitt „intende voci orationis meae" hervor. Hier bleibt die Imitation lediglich auf Andeutungen beschränkt; sie gibt nur den Anstoß zu einer Motivverarbeitung, die sich in mehreren kurzatmigen, durchaus akkordisch fundierten Anläufen erschöpft. Dieses Zurücktreten der reinen Polyphonie nach der Mitte der Motette zu ist typisch für alle Cantiones, deren Satztechnik derjenigen der angeführten ähnelt. Es steht offenbar im engsten Zusammenhang mit der Übereinstimmung der musikalischen Längenverhältnisse: durch die kontrapunktische Verarbeitung der Anfangsabschnitte erreicht es Schütz mühelos, daß diese die Mittelglieder an Ausdehnung übertreffen und zugleich einleitenden Charakter erhalten. Die ebenfalls weitläufigen Schlußabschnitte erscheinen dagegen meist in einem weniger strengen Satz, der nicht, wie der polyphone, seiner ganzen Anlage nach auf eine Verdichtung und damit auf eine Steigerung hinzielt, sondern leichter das von Schütz gewünschte Abklingen der Erregung zum Ausdruck zu bringen vermag.

[1] Vgl. hierzu auch Nr. 3, 19/20, 26—28.

Selbst in den zum „polyphonen Pol" hinneigenden Cantiones also bleibt die polyphone Schreibweise nur auf einzelne Abschnitte beschränkt; die Herrschaft droht aber auch hier schon dem stark mit Elementen des Konzertatstiles durchsetzten akkordisch-homophonen Satz anheimzufallen, der in allen übrigen Stücken der „Cantiones sacrae" die Hauptrolle spielt. Der Übergang von jenen Motetten zu diesen ist fließend; besteht doch der Unterschied lediglich darin, daß in den letzteren neben die beiden gemeinsame, hier jedoch stärker hervortretende Schreibweise an Stelle polyphon gesetzter vielmehr akkordisch-homorhythmisch durchgeführte Abschnitte treten. Als Beispiel für diese Gruppe kann die Cantio Nr. 15 gelten.[1] Sie ist im ganzen in der Art gehalten wie die oben beschriebenen Abschnitte 2 und 3 der 9. Cantio. Die Imitationen gelangen nicht über kurze Ansätze hinaus, weil es in keiner Stimme auf die Bildung einer kontrapunktisch verwendbaren Linie abgesehen ist, sondern nur auf die Erfindung von Motiven, deren schlagende Ausdruckskraft nicht zuletzt eben in ihrer Kürze liegen soll; stattdessen treten die Stimmen häufig zu zwei-, drei- oder vierstimmigen Blöcken homorhythmisch zusammen. Der Anfang der Motette mit dem Einsatz einer einzelnen Chorstimme vor dem gemeinsamen der drei anderen ist charakteristisch für die meisten Cantiones dieser Gruppe; durch diese übrigens keineswegs neue Technik soll im grundsätzlich akkordischen Satz offenbar der Eindruck einer gewissen Scheinpolyphonie hervorgerufen werden. Derartige Auflockerungen finden sich in den „Cantiones" überall. Sogar die Tischgebete Nr. 36—40, die wegen ihrer praktischen Bestimmung kurz, also vorwiegend akkordisch-homorhythmisch behandelt werden müssen, enthalten die mannigfachsten Stimmverschiebungen.

Noch näher am „homophonen Pol" als alle diese Motetten aber stehen diejenigen, die Schütz recht eigentlich mit seiner Bezeichnung „nova canendi ratio" gemeint hat, nämlich die eigens für die Mitwirkung eines selbständigen Generalbasses komponierten Stücke Nr. 32 bis 35. Diese Kompositionen verdienen tatsächlich eher den Namen des „Konzertes" als den der „Motette". Am reinsten verkörpert sich der Konzertatstil in der Cantio Nr. 32 „Ecce advocatus meus". Das Alternieren der Stimmen, sei es in engem Abstand, wie in den Duetten des Anfangs, sei es in seiner extremsten Zuspitzung als längerer Soloabschnitt einer Chorstimme, das Zusammentreten aller zu akkordischen Blöcken an textlich hervorragenden Stellen[2] und die harmo-

[1] Vgl. auch Nr. 17, 24/25.

[2] Vgl. z. B. das „ecce" (S. 121) und das „per hunc summum Mediatorem" (S. 123).

nische Fundierung des Ganzen im Generalbaß zeigen diese Cantio satztechnisch als Vokalkonzert vom reinsten Wasser. Allerdings ist der Übergang von den „Konzerten" zu den mit Konzertelementen durchsetzten Motetten genau so fließend wie derjenige von diesen zu den Stücken, die in die Nachbarschaft des „polyphonen Poles" zu setzen sind. Die Nummern 33–35 nämlich neigen, obwohl auch sie „Konzerte" darstellen, mit ihrer häufigeren Vereinigung der Stimmen zu akkordisch-homorhythmischen Blöcken und ihrem im ganzen dichteren Satz entschieden zu jener Mittelgruppe hinüber. Andererseits aber umschließt auch diese verschiedene Cantiones, denen nur der selbständige Generalbaß und ein etwas ausgedehnterer Gebrauch der konzertierenden Satzweise fehlt, um ebenfalls als „Konzert" gelten zu können. Hier sind vor allem die Cantiones Nr. 18 und 30 mit ihren rein konzertanten Einleitungsduetten zu nennen.

Die Satztechnik aller der konzertartigen Kompositionen kennzeichnet Schütz eindeutig als Schüler der Italiener. Dem stehen aber mindestens ebensoviele Stücke aus den „Cantiones" gegenüber, die in einem für jene Zeit ganz ungewohnt starken Maße mit polyphonen Stimmverflechtungen durchsetzt sind. Sie zeigen aufs deutlichste, wie fest Schütz im Grunde in der alten deutschen Tradition wurzelt. Dieses sein Streben nach Verselbständigung der Einzelstimme macht sich ja nicht nur hier, sondern auch in den mannigfachen Auflockerungen des grundsätzlich akkordischen Satzes in anderen Cantiones geltend.

Aus der Widmung an den Fürsten Eggenberg geht hervor, daß der Komponist sich selbst eines in den „Cantiones sacrae" spürbaren Stilwandels wohl bewußt war; besonders die Worte „cum aetate annisque meis variante" weisen darauf hin. Eine solche Wandlung macht sich in der Satztechnik als dem wichtigsten Faktor des formalen Gestaltens vielleicht am deutlichsten bemerkbar, und daher bietet gerade diese ein wesentliches Kriterium für die chronologische Abfolge der Stücke. Die beiden oben aufgestellten „Pole" gewinnen auf diese Weise neben ihrer Bedeutung für die Schreibart auch noch relative Geltung für die Entstehungszeit der einzelnen Cantiones und zwar dergestalt, daß die am frühesten entstandenen dem „polyphonen", die zuletzt geschriebenen dem „homophonen Pol" benachbart sind. Für eine genaue Chronologie der Stücke genügt allerdings dies eine Kriterium noch nicht; hierzu bedarf es vielmehr der Berücksichtigung sämtlicher musikalischer und textlicher Merkmale.

Ein Zusammenhang zwischen den verschiedenen Möglichkeiten der Schreibweise und dem Inhalt der jeweiligen Textabschnitte besteht offenbar nicht. Schütz vollzieht den abschnittweisen Wechsel immer

nur um des rein musikalischen Kontrastes willen, wobei er sich wohl auf die textliche Gliederung, also die Form des Textes, stützt, seinen Inhalt aber nicht berücksichtigt. Dies wäre ja auch nur in Gestalt eines starren Schematisierens möglich gewesen, etwa so, daß die einzelnen Arten der Satztechnik bestimmten inhaltlichen Gedankensphären zugeordnet worden wären; eine solche Einengung der ungeheuer vielseitigen Ausdrucksfähigkeiten der Musik aber lag gerade Schütz völlig fern. Nur die gelegentliche Verdichtung des Satzes an Stellen, deren Text er als Höhepunkt des ganzen Stückes aufgefaßt wissen will, zeigt, daß auch ein rein technisches Konstruktionsmittel der Musik, wie eben die Satzweise, in den Dienst des Textinhaltes treten kann. Im übrigen unterscheidet sie sich gerade durch diese weitgehende Unabhängigkeit vom Inhalt scharf von den anderen Elementen der musikalischen Komposition, Rhythmik, Melodik und Harmonik, die Schütz nicht nur der Form, sondern auch dem Gedanken- und Empfindungsgehalt des Textes dienstbar macht. —

Die Rhythmik der „Cantiones sacrae" bietet ein außerordentlich abwechslungsreiches Bild. Jede einzelne Motette ist von einer ständig hin- und herflutenden Bewegung erfüllt. Es ist kaum möglich, in einem Stück einen bestimmten Durchschnittswert für die Deklamation aufzustellen, etwa die Minima (halbe Note), wie dies größtenteils für die Motetten Lassos und seines Kreises geschehen kann, oder die Semiminima (Viertelnote), wie es das italienische Madrigal der Jahrhundertwende gestattet. Schütz bringt vielmehr in jeder Cantio alle Notenwerte, von der Brevis bis zur Fusa (Achtelnote),[1] als selbständige Silbenträger untereinander, und gerade dieser oft abrupte Bewegungswechsel dient ihm als eines der wirkungsvollsten Kontrastmittel. Als Beispiel sei hier nur der Beginn der Cantio Nr. 14 „In te Domine speravi" angeführt, wo auf die Semibreven und Minimen des Anfangs das „non confundar" unmittelbar in einer viel rascheren Deklamation folgt. — Vielfach geht diese Veränderung der Bewegung Hand in Hand mit einem Wechsel der Satzweise. Die vorwiegend polyphon gearbeiteten Abschnitte, wie z. B. die oben erwähnte Einleitung der Cantio Nr. 9, schreiten in langen Notenwerten dahin, sind also auch in dieser Beziehung ganz im Stil der Lassoschen Motette gehalten; im freieren Satz hingegen, der beispielsweise den dritten Abschnitt der gleichen Cantio beherrscht, treten meist Viertel- und Achtelnoten als Deklamationswerte in den Vordergrund, wie dies in der neuen Gattung des Konzertes gang und gäbe ist.

Gemessen an der überwältigenden Fülle der oft auf engstem Raume

[1] Auch die Semifusa (Sechzehntelnote) tritt gelegentlich auf.

sich vollziehenden Bewegungsänderungen bei gleichbleibendem Takt, spielt der Taktwechsel in den „Cantiones sacrae" nur eine untergeordnete Rolle. Abgesehen von der ganz im Tripeltakt stehenden Motette Nr. 29 ist allen Stücken dieses Werkes das Zeichen ¢ des tempus imperfectum vorgesetzt;[1] nur in sechs Cantiones wird es stellenweise vom tempus perfectum abgelöst. Hierbei ist jedoch zu bemerken, daß die Zeichen ¢ und ¢ bereits bei Lasso und Palestrina vielfach illusorisch sind und nichts anderes bedeuten als eine Umgehung der im tempus perfectum geltenden komplizierteren Notationsbestimmungen und als eine Vereinfachung für den den tactus schlagenden Dirigenten. Sie besitzen also sehr häufig überhaupt keine metrische Geltung.[2] — Die Vorzeichnung des Tripeltaktes bildet in der Motettenkomposition schon von jeher das wesentlichste Mittel zum Ausdruck freudiger Affekte. Auch Schütz verwendet sie in diesem Sinne. Das beweist schon die oben erwähnte Cantio Nr. 29 „Cantate Domino", deren Text als einziger dieser Sammlung ganz von freudigen Empfindungen getragen ist; ebenso liegt aber auch in jeder anderen Motette für die Anwendung des Tripeltaktes ein im Text enthaltener freudiger Anlaß vor.[3] Unter allen den in den „Cantiones sacrae" vorkommenden Kontrastmitteln, die zugleich im Dienste des Textinhaltes stehen, ist dasjenige des Taktwechsels vielleicht das älteste. Daß Schütz so wenig Gebrauch davon macht, mag daher kommen, daß es ihm schon zu stereotyp, zu sehr zur starren Formel herabgesunken war; auch hatte die Tradition der Jahrzehnte es zum Symbol eines einzigen Affektes, der Freude, gestempelt, und so war seine Verwendungsmöglichkeit von vornherein begrenzt. An seine Stelle tritt hier eben der Bewegungswechsel, der weit feinere und mannigfaltigere Ausdrucksmöglichkeiten bietet. Nicht auf ihn schlechthin aber kommt es bei der Inhaltsausdeutung an; seine eigentliche Bedeutung besteht vielmehr, wie schon im Vorhergehenden betont wurde, in der verschieden schnellen Abfolge der silbentragenden Noten, d. h. im Wechsel des Deklamationstempos.

[1] Schütz folgt darin der Ansicht, die Michael Praetorius im 3. Teil seines „Syntagma musicum" vertritt: man solle Motetten, die „mit vielen schwartzen Noten gesetzt seyn, mit diesem Signo C" bezeichnen, „anzuzeigen, daß alßdann der Takt etwas langsamer und gravitetischer müsse gehalten werden." (Neuausgabe von Eduard Bernoulli, Leipzig 1916, S. 50.)

[2] Vgl. A. Schering, Takt und Sinngliederung in der Musik des 16. Jahrhunderts (Archiv für Musikwissenschaft II, 1920, S. 465).

[3] In Nr. 31 handelt es sich beispielsweise um den unmittelbaren Ausdruck der Freude, das Wort „laetitia", in anderen Cantiones, wie z. B. in Nr. 15 und 17, wenigstens um Vorstellungen, die, wie die enge Verbindung der Seele mit ihrem Heiland, mit freudigen Empfindungen verbunden sind.

Diese Charakteristik der Rhythmik wirft bereits ein bezeichnendes Licht auch auf die Motivbildung der „Cantiones sacrae"; besteht doch eine solche stets in der diastematischen Festlegung eines Bewegungsvorganges.[1] Der Mannigfaltigkeit rhythmischer Bildungen entspricht in der Motivik die außerordentliche Kürze der einzelnen Glieder. Sie ist für Schütz offenbar oberstes Gesetz, denn er führt sie in allen Stücken durch, ganz gleichgültig, ob die Textform eine solche Aufspaltung unterstützt oder nicht. Die Cantio Nr. 1 z. B. stellt eine ununterbrochene Folge solcher kleiner Motive dar, wobei auch grammatikalisch so eng zusammengehörige Satzteile wie ein Substantiv und sein bestimmendes Adjektiv voneinander getrennt werden. – Trotz der allen gemeinsamen Kürze aber treten die Motive zu zwei scharf geschiedenen Gruppen auseinander, je nach dem Bewegungsdrang, der sie beseelt, d. h. je nach dem ersten musikalischen Anstoß, der zu ihrer Bildung geführt hat. War er von Anfang an auf ein bestimmtes, greifbares Endziel hin gerichtet, so entstehen geschlossene, in sich ausgewogene Motive, und seien sie auch noch so kurz; besonders charakteristische Beispiele hierfür enthält die Cantio Nr. 16.[2] Ist die musikalische Erfindung dagegen nicht in einer so ausgeprägt zielbewußten Weise erfolgt, sondern strebt sie, sich selbst genug, in unbestimmte Fernen, so entstehen im äußersten Falle lange, schwebende Linien, wie sie die Motettenkomposition des ausgehenden 16. Jahrhunderts charakterisieren. Derartige Bildungen sind allerdings in den „Cantiones sacrae" nirgends mehr zu finden.[3] Doch gibt es eine ganze Reihe von Motiven, deren Anfänge keineswegs eindeutig auf ein bestimmtes Ziel hinsteuern, in denen vielmehr der Erfindung zunächst eine gewisse Freiheit gelassen wird, wenn sie schließlich auch alle zu mehr oder weniger bestimmten Schlüssen gelangen. Als Beispiele sind hier in erster Linie diejenigen Abschnitte anzuführen, deren Satzweise oben als polyphon und deren Bewegung als der Lassoschen Motette nahestehend bezeichnet wurde, so etwa der Anfang der Cantio Nr. 19 „Ad Dominum cum tribularer".[4] Diese Verbindung mit den beiden anderen Stilmerkmalen der älteren Motette beweist klar, daß es sich bei der Gruppenbildung

[1] Unter dem Ergebnis dieses Zusammenwirkens von Rhythmik, Metrik und Diastematik, dem Motiv, soll hier das kleinste musikalische Gebilde verstanden werden, das, wenn auch in sich nicht völlig ausgewogen, doch eindeutig von seiner Umgebung abgegrenzt ist.

[2] Siehe die Motive „ita filium hominis" und „oportet exaltari".

[3] Nahe steht ihnen höchstens der Tenor-Anfang der Cantio Nr. 3: „Deus, misereatur nostri".

[4] Vgl. auch die Anfänge der Nrn. 3, 9 und 27.

innerhalb der Motivik nicht um eine willkürliche Schematisierung, sondern tatsächlich um zwei getrennte stilistische Kategorien handelt: die eine Gruppe zeigt deutlich den Zusammenhang mit der alten Motettentradition auf, die andere hingegen läßt den Einfluß fremder Gattungen wie Madrigal und Konzert einwandfrei erkennen. Beide aber sind in den einzelnen Cantiones aufs mannigfaltigste ineinander verwoben.

Daß man nun trotz dieser Fülle kleiner und kleinster Motive in jedem Stück nicht „nur Teile in der Hand behält", erreicht Schütz durch ein nach Maßgabe des Textinhaltes mehr oder weniger inniges Verschmelzen jener Gebilde zu größeren sinnvollen Abschnitten. Dies geschieht entweder dadurch, daß er zwei aufeinander folgende Motive mit nur geringen tonalen Verschiebungen noch einmal hintereinander wiederholt und sie so zu einem einzigen Block zusammenschließt, oder dadurch, daß er die beiden, jedes mit dem Textbestandteil, dem es zugeordnet ist, gleichzeitig durchführt. Ein Beispiel für das erste Verfahren enthält die Cantio Nr. 7: hier werden die beiden Abschnitte „quo tuus attigit amor" und „quo pervenit compassio" durch die Wiederholung gleichsam zu einem verbunden. Eine weit größere Rolle aber spielt die gleichzeitige Durchführung verschiedener Motive, die Doppelmotivik.

Es ist in den „Cantiones sacrae" die Regel, daß ein jedes Motiv einem bestimmten Textabschnitt gleichsam auf den Leib geschrieben ist. Bei der Doppelmotivik handelt es sich also gewöhnlich nicht nur um zwei verschiedene Motive, sondern auch um zwei Textglieder, die da gleichzeitig vorgetragen werden; mithin entspringt sie keineswegs nur rein kompositionstechnischen Erwägungen, sondern ist eines der wirksamsten Mittel zur Darstellung inhaltlicher Zusammenhänge. Die Durchführung zweier Motive als Thema und Kontrapunkt bedingt ja von vornherein eine gewisse Gegensätzlichkeit zwischen ihnen; gerade durch diesen Simultankontrast aber erhält jedes einzelne von ihnen und damit auch sein Text ein besonders charakteristisches Gesicht, ohne daß die Einzelcharakteristik eine ungebührliche Ausdehnung des Stückes bewirkte. In der Cantio Nr. 16 werden z. B. die durch die Verteilung auf kleine Einzelmotive zerrissenen Textsätze auf diese Weise wieder zusammengefügt: so erklingt hier das absteigende, aus wenigen, langen Noten bestehende, scharf rhythmisierte und in sich ruhende „Sicut Moses" gleichzeitig mit dem aufsteigenden, in langem Anlauf gleicher, kurzer Notenwerte auf einen Höhepunkt hinstrebenden Motiv „serpentem in deserto exaltavit", und dasselbe wiederholt sich beim nächst-

folgenden Motivpaar.[1] Hieraus geht deutlich hervor, daß es sich bei der Aufspaltung der einzelnen Linien in kurze Motive keineswegs um eine sinnwidrige Zergliederung des Textes handelt; im Gegenteil: Schütz zerreißt zwar, doch nur um noch enger zu verknüpfen. Andererseits fügt er aber nicht nur Bestandteile ein und desselben Satzes, sondern auch grammatikalisch selbständige Textabschnitte auf diese Weise zusammen, wenn ihr Inhalt eine solche Verschmelzung rechtfertigt. Dies ist in seinen Augen vor allem dann der Fall, wenn es sich um inhaltlich gegensätzliche, aber trotzdem aufeinander bezogene Glieder handelt, da durch die Gleichzeitigkeit des Vortrags sowohl der Zusammenhang als der Kontrast zwischen den Motiven aufs eindrucksvollste hervortreten. Typisch dafür ist der Anfang der Cantio Nr. 11, denn hier erfährt die tonsymbolische Kraft der beiden Motive „Ego dormio" und „et cor meum vigilat" durch ihre enge Verbindung entschieden eine bedeutende Steigerung.[2]

Nur ganz selten einmal macht Schütz in den „Cantiones sacrae" von der Doppelmotivik auf ein und demselben Textabschnitt Gebrauch. Dieses Verfahren mag stellenweise auf das Bestreben zurückzuführen sein, gleichzeitig zwei verschiedene Auffassungen des Textinhaltes musikalisch zum Ausdruck zu bringen, doch läßt es sich im einzelnen nicht beweisen. Sicherlich sind auch Erwägungen rein musikalischer Natur dabei maßgebend gewesen.[3]

Die umgekehrte Praxis, die Anwendung übereinstimmender, bzw. ähnlicher Motive auf verschiedene Textabschnitte, spielt in den „Cantiones" gleichfalls eine nur geringe Rolle; widerspricht sie doch eigentlich dem darin herrschenden Grundsatz von der innigen Verschmelzung des Motives mit seinem Text vollständig. Schütz gebraucht sie auch nur zur motivischen Verknüpfung einzelner, zu Zyklen zusammengeschlossener Motetten, besonders, wenn zwischen den betreffenden Textabschnitten auch inhaltlich Zusammenhänge bestehen. So knüpft die Cantio Nr. 2 mit ihrem Anfangsmotiv „Et ne despicias" deutlich erkennbar an den Schlußabschnitt „ut abjicias" ihrer prima pars, der Cantio Nr. 1, an, wodurch die Parallelität der beiden Nebensätze und die dadurch bewirkte Gleichheit der Verbform musikalisch zum Ausdruck gebracht wird. Auch stimmt in der Cantio Nr. 10 das Halbtonmotiv

[1] Auch die Cantio Nr. 1 bietet mit ihren zahlreichen kleinen Motiven eine Fülle von Beispielen.

[2] Ein ähnlicher Fall liegt im Schlußabschnitt der Cantio Nr. 14 vor.

[3] Als Beispiele seien hier der Anfang der Cantio Nr. 26 mit den drei verschiedenen Kompositionen des Wortes „Domine" und der Schluß der Cantio Nr. 31 mit den beiden Motiven bei dem Ausruf „veni ad me" angeführt.

„ad te clamabo" mit dem Anfang der Cantio Nr. 9 „Verba mea" überein, denn eben die „Worte" sind es ja, die da „gerufen" werden.[1] Rein formale Bedeutung hat die motivische Anknüpfung dagegen in den durch den Quintsprung des Anfangs miteinander verbundenen Cantiones Nr. 19 und 20, denn hier fehlt jede nähere textliche Beziehung, — ein weiterer Beweis dafür, daß trotz der Textgezeugtheit fast aller musikalischer Vorgänge in den „Cantiones sacrae" doch auch ein rein musikalisches Formbestreben darin zum Ausdruck kommt.

Das Vorwiegen harmonischer Beziehungen in diesem Motettenwerk macht es von vornherein unmöglich, das einmal für einen Textabschnitt erfundene Motiv unverändert in allen Stimmen und bei allen Wiederholungen beizubehalten; zumindest diastematische Veränderungen ergeben sich aus der Rücksicht auf den Vertikal-Zusammenhang stets. Rhythmik und Metrik allerdings bleiben weitgehend konstant;[2] sie bilden gleichsam das feststehende Gerüst für die rhetorische Form des Textes, während die Diastematik einerseits den rein musikalisch begründeten Forderungen der Harmonik nachgibt, andererseits aber auch ein ganz besonders tiefgehendes Ausdeuten des Textinhaltes erstrebt. Als Beispiel sei hier der schon erwähnte Anfang der Cantio Nr. 16 angeführt. Die erste Gestalt, in der das Motiv „serpentem in deserto exaltavit" im Sopran auftritt, gipfelt, tonmalerisch, in dem Worte „exaltavit", das dadurch das Übergewicht im Satze erhält. In Takt 7 aber biegt der Alt das Motiv diastematisch so um, daß das Wort „deserto" den Höhepunkt der Linie bildet und das „exaltare" dadurch etwas in den Hintergrund gedrängt wird, und in Takt 13 endlich macht dieselbe Stimme auch das Wort „serpentem" noch, wieder durch Umbiegen der diastematischen Linie, zum Höhepunkt. Auf diese Weise gelingt es Schütz ohne den geringsten musikalischen Aufwand, dem Sinn eines Satzes nach jeder nur möglichen Richtung hin gerecht zu werden.[3]

Nur selten entschließt er sich dagegen dazu, auch den einmal gewählten, aus der Satzbetonung des Textes geborenen Rhythmus wesentlich

[1] Vgl. auch die Anfangsmotive der Cantiones Nr. 5 und 6, sowie die tonsymbolischen Koloraturen auf die Worte „ut adeo tractareris" in Nr. 4 und „quo tua flagravit charitas" in Nr. 7.

[2] Für diese Betrachtungen können naturgemäß nur die kontrapunktisch oder konzertierend durchgeführten Abschnitte herangezogen werden, während die akkordischen Stücke im wesentlichen wegen ihrer Satztechnik ausscheiden.

[3] Vgl. dazu auch in Nr. 26 den Abschnitt „non est exaltatum cor meum", wo der diastematische Höhepunkt einmal auf dem Worte „meum", dann wieder auf „exaltatum" und endlich (Takt 10 im Baß) auch auf dem Anfangswort „non" erreicht wird.

zu verändern; doch selbst dies geschieht nie im Widerspruch zum Textinhalt, sondern meist gerade in seinem Dienst. Das geht mit besonderer Deutlichkeit aus der Cantio Nr. 21 hervor. Durch die Gestalt, in der das Motiv „pro me tam impia passum" am häufigsten auftritt,[1] erhält das „me" einen besonderen Nachdruck, da es den Höhepunkt der diastematischen Linie bildet; diese wird nur im Baß (Takt 15) so umgebogen, daß sie in dem Worte „passum" gipfelt. Nachdem auf diese Weise sowohl das Schuldbewußtsein des Menschen als die Tatsache von Christi unschuldigem Leiden in den Mittelpunkt der Betrachtung gestellt worden ist, will Schütz, zwar nur einmal (im Alt, Takt 18), aber dafür desto nachdrücklicher auch die Größe dieses Opfers betonen und erhebt unter Auflösung des bisher herrschenden Rhythmus das Wort „impia" zum rhythmischen und diastematischen Höhepunkt.

All die angeführten Beispiele lassen bereits erkennen, daß die Stimmen in den „Cantiones sacrae" durchaus selbständig geführt sind, daß sogar jede einzelne eine besondere Einstellung zum Textinhalt zum Ausdruck bringen kann. Und diese Selbständigkeit findet sich nicht nur in den kontrapunktischen und konzertierenden Stücken; auch in den akkordischen Abschnitten vielmehr scheint jede Stimme nur ihrer eigenen melodischen Gesetzmäßigkeit zu folgen. Unmelodische, nur durch die Harmonie bedingte Sprünge gibt es weder in den Mittelstimmen noch im Baß, und durch die weitgehende Beibehaltung des Motivrhythmus ist ja auch eine sprachverletzende Deklamation ausgeschlossen.[2]

Eine abschließende Charakteristik der Motivik in den „Cantiones sacrae" läßt sich in dieselben Worte kleiden wie die Definition des „stylus luxurians communis" des Christoph Bernhard: sowohl Oratio als Harmonia ist Domina. Es gibt kein Motiv, das der Form des Textes nicht entspräche oder dessen Affektgehalt dem des Textinhaltes zuwiderliefe. Im Gegenteil, die musikalische Erfindung ist fast gänzlich nach dem Text orientiert; sie schmiegt sich eng an das Akzentsystem der Syntax an und gibt den Empfindungen einen lebendigen Ausdruck, die durch den jeweiligen Abschnittsinhalt im Komponisten wachgerufen werden. Andererseits aber sind die Motive zugleich auch urmusikalische Gebilde von eigenem Wert, nach musikalischen Gesetzen aufgebaut und aus ihnen heraus auch ohne Text verständlich. Die überragende

[1] Vgl. z. B. Takt 14/15 im Sopran.

[2] Als Beispiel für diese Selbständigkeit der Stimmführung in einem vorwiegend akkordischen Teil sei hier auf die Takte 6—12 im Baß der Cantio Nr. 15 hingewiesen.

Bedeutung der „Cantiones sacrae" beruht nun nicht zuletzt auf der Fähigkeit Schützens, diese rein musikalischen Forderungen in Einklang zu bringen mit einer bis in die tiefsten inhaltlichen Zusammenhänge eindringenden Textausdeutung.

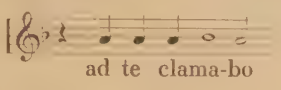
Der Weg von der absoluten Musik zum Text führt über einen Begriff, der im Vorhergehenden bereits mehrmals gestreift wurde, nämlich über den der „musikalischen Deklamation". Liegen doch gerade in ihr die Wurzeln der Auseinandersetzung zwischen Wort und Ton, denn ihr Wesen besteht ja eben in der Übertragung sprachlicher Betonungsverhältnisse auf die Musik. Die verschiedenen Möglichkeiten musikalischer Deklamation bilden somit die wichtigste Grundlage für eine Lösung des Wort-Ton-Problems überhaupt. — In einem „gut deklamierten" gesprochenen Satz zeichnen sich die akzentuierten Silben, die Hebungen, durch ein Übergewicht an Tonhöhe, Tonstärke und Tondauer vor den Senkungen aus.[1] Dieselben Mittel stehen auch dem Komponisten zur Verfügung. Liegt ihm also daran, einen Satz musikalisch „sinngemäß" zu deklamieren, so wird er diejenigen Töne, die auf sprachlich akzentuierte Silben treffen sollen, ebenfalls nach Tonhöhe, Tonstärke, d. h. Eintreten an metrisch betonter Stelle, und Tondauer über ihre Nachbartöne hinausheben.

Vorbedingung für eine solche „sinngemäße" Deklamationsweise ist allerdings stets eine gewisse Abhängigkeit der Komposition von der sprachlichen Form des Textes. Stellt dagegen in einem Stück die „Harmonia Orationis Domina" dar, um mit Christoph Bernhard zu reden, so kann von einer Berücksichtigung der sprachlichen Deklamationsforderungen durch die Musik freilich keine Rede sein. In diesem Falle erfolgt vielmehr der Aufbau der Komposition allein aus musikalischen Erwägungen heraus, und schon der Begriff der so häufig strittigen „Textunterlegung" läßt erkennen, daß das Problem der musikalischen Deklamation als solches für den Komponisten überhaupt nicht vorhanden ist. Im Gegensatz zur „sinngemäßen" Deklamation kann diese letztere Art daher als „indifferent" bezeichnet werden, wobei natürlich zu bedenken ist, daß ein gewisses Mindestmaß von Textberücksichtigung eo ipso bei jeder Vokalkomposition vorliegt.

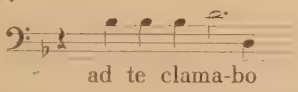
Noch eine dritte Möglichkeit aber ist denkbar, wenn nämlich der Musiker sich nicht damit begnügt, den durch die rhetorische Form des Textes bestimmten Sinn getreulich wiederzugeben, sondern wenn er zugleich das Gefühl, das dieser Inhalt in ihm erweckt, musikalisch zum

[1] Vgl. hierzu E. Sievers, Rhythmisch-melodische Studien (Heidelberg 1912).

Ausdruck bringt.[1] Allerdings bildet die „sinngemäße" Deklamation hierzu die unerläßliche Vorbedingung: muß doch zunächst einmal der Sinn erfaßt sein, ehe die eigene Auffassung davon zu Worte kommen kann. Dann aber wird die Deklamation „beseelt", d. h. die Art und Weise, in der die Akzentuierung erfolgt, ist keine reine Angelegenheit freier musikalischer Erfindung mehr, sondern einzig und allein bedingt durch den Gefühlsgehalt, den der Komponist dem Text zuerteilen will.[2] Ein charakteristisches Beispiel hierfür findet sich in Schützens Cantio Nr. 10:[3] da heißt es in Takt 1 und 5 im Diskant:



in Takt 14 im Baß aber:



Hier hat Schütz, ohne Verschiebung des Akzentes, lediglich durch eine musikalische Änderung der Akzentuierung selbst ein- und denselben Wortinhalt nach zwei verschiedenen Richtungen hin ausgedeutet, die sich zwar in beiden Fällen durchdringen, jedoch verschieden stark in jedem hervortreten. In beiden Beispielen dienen die drei auftaktigen, auf eine höhere Tonstufe hinzielenden Viertel offenbar der musikalischen Darstellung des „Schreiens", in dem verhältnismäßig geringen Ansteigen der diastematischen Linie aber äußert sich die gedrückte Stimmung, aus der heraus das Schreien erfolgt. Während nun im ersten Fall durch den Halbtonschritt und die ganze Note eben diese Stimmung, die tiefe Zerknirschung des um Erbarmen flehenden Menschen, in den Vordergrund gestellt wird, handelt es sich bei dem Terz- und dem anschließenden Oktavsprung, sowie bei der Verkürzung der akzentragenden Note in erster Linie um die tonmalerische Darstellung des akustischen Phänomens. —

[1] Vgl. Paul Mies, Über die Tonmalerei (Zeitschrift für Ästhetik und Kunstwissenschaft, 7, 3. und 4. Heft, 1912) S. 398. — Ein ähnlicher Unterschied wie zwischen diesen beiden Deklamationsarten besteht beispielsweise zwischen einer Photographie und einem Gemälde.

[2] Vgl. H. Siebeck, Sprechmelodie und Tonmelodie in ihrem ästhetischen Verhältnis (Riemann-Festschrift 1909), S. 6. — Spitta charakterisiert diese Deklamationsweise folgendermaßen: „(Schütz) besaß die geheimnisvolle Gabe, jene herzbewegenden Akzente und Tonbiegungen zu finden, welche, scheinbar den Modulationen der Sprache abgelauscht, uns in die Tiefen individuellen Empfindens hinabschauen lassen" (Heinrich Schütz' Leben und Werke, a. a. O. S. 56).

[3] R. Gerber, Wort und Ton in den „Cantiones sacrae" von Heinrich Schütz (Abert-Gedenkschrift 1928), S. 58/59.

Scharf von der „beseelten" Deklamation zu unterscheiden ist die vierte Möglichkeit der Auseinandersetzung zwischen Wort und Ton, nämlich die Tonmalerei und Tonsymbolik. Handelt es sich dort darum, auf Grund einer „sinngemäßen" Deklamation den Gefühlsgehalt des Textes als eines Ganzen rein aus dem Geiste der Musik heraus nachzuschaffen, so kommt es hier darauf an, einzelne Textworte durch Beziehung auf außermusikalische Vorgänge anschaulich darzustellen. Dabei werden durch Tonmalerei einerseits akustische Phänomene, wie z. B. Schreien, Singen, Weinen, Lachen usw. mit Hilfe möglichst angemessener Tonfolgen wiedergegeben, andererseits Zustände und Bewegungen im Tonraum, wie etwa: hoch-tief, ruhen-bewegen, aufsteigen-absteigen u. a. m., ausgedrückt. Die Tonsymbolik aber bedient sich eben dieser räumlichen Vorgänge wieder als Symbole für malerisch nicht darstellbare abstrakte Begriffe, oder sie schildert vermöge der allen dissonanten Intervallen und chromatischen Fortschreitungen innewohnenden, stets nach Lösung drängenden harmonischen Spannung gewisse analoge Spannungen und Erregungen des Seelenlebens. Im ersteren Falle entspricht z. B. dem „Ruhen" symbolisch das Schlafen, der Tod, die Trauer, dem „Bewegen" jedoch das Wachen, das Leben, die Freude.[1] Für den tonsymbolischen Gebrauch der Chromatik aber scheint zunächst ihre ursprüngliche tonmalerische Bedeutung ausschlaggebend gewesen zu sein: ist sie doch eines der realistischsten Mittel zur musikalischen Wiedergabe des „Weinens". Demgemäß werden mit ihrer Hilfe vor allem seelische Schmerzen und ihre Äußerungen, wie „klagen", „flehen", usw. musikalisch zum Ausdruck gebracht, darüber hinaus aber auch alle Äußerungen der einer übergroßen Empfindsamkeit entspringenden seelischen Erregung.[2] Im gleichen symbolischen Zusammenhang erscheint die Dissonanz vermöge der ihren Klängen eigenen Wirkung der Ruhelosigkeit und Zerrissenheit.

Da es sich bei Tonmalerei und -symbolik meist um ein rein äußerliches, ja teilweise mechanisches Darstellen eines einzelnen Wortinhaltes ohne Beziehung auf den inhaltlichen Zusammenhang des Textes handelt, spielt es für sie auch gar keine Rolle, ob sie mit „indifferenter", „sinngemäßer" oder „beseelter" Deklamation in Verbindung treten.

[1] Mies, a. a. O. faßt alle die hier angeführten Möglichkeiten unter den Begriff „Tonmalerei". Mir scheint jedoch, daß man bei den zuletzt angeführten Beispielen nicht von „Malerei", d. h. von einem „Abbild", sondern nur von „Symbolik", d. h. von einem Sinnbild sprechen kann. Vgl. auch H. Goldschmidt, Tonsymbolik (Zeitschrift für Ästhetik und Kunstwissenschaft 15, 1, 1920).

[2] Vgl. Th. Kroyer, Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des 16. Jahrhunderts (Publik. d. I.M.G., Beiheft IV, Leipzig 1902).

Stehen sie also als Möglichkeiten der Auseinandersetzung zwischen Wort und Ton durchaus auf einer Linie mit den drei Deklamationsarten, so sind sie doch selbst keine solchen, sondern können nur im Gefolge einer der drei Arten auftreten. Bei der „indifferenten" Weise ist dies an jeder beliebigen Stelle möglich, wo ein Wort den Komponisten dazu reizt, bei „sinngemäßer" und „beseelter" Deklamation aber nur da, wo es sich mit den sprachlichen und musikalischen Akzenten vereinbaren läßt.

Daß es sich in den „Cantiones sacrae" Schützens nur um die „beseelte", auf jeden Fall aber wenigstens um die „sinngemäße" Deklamation handeln kann, ist bereits aus der Betrachtung der Motivik zu erkennen. Das Gesetz aber, nach dem sich der Wortleib mit der Musik verbindet, ist das der Syllabik. Bietet doch das Überwiegen kurzer Motive für Melismatik oder gar Koloraturreichtum nur beschränkten Raum. Wird aber das syllabische Prinzip doch einmal durchbrochen, so geschieht dies nie aus rein musikalischer Spielfreudigkeit heraus, sondern stets mit Beziehung auf den Textinhalt. Koloraturen und Melismen dienen nämlich immer entweder zur tonmalerischen oder -symbolischen Darstellung angemessener Begriffe, oder, in selteneren Fällen, zur besonderen Betonung einzelner, inhaltlich wichtiger Worte.[1] Die Melismen bestehen gewöhnlich nur aus wenigen Tönen. Ein Teil von ihnen paßt sich vollständig der Bewegung ihrer Umgebung an, sodaß trotz des Nachdruckes, den das einzelne Wort durch sie erhält, doch der durch die „sinngemäße" Deklamation gewährleistete Zusammenhang des Ganzen nie durchbrochen wird. Dies ist besonders häufig bei Anrufungen des göttlichen Namens der Fall,[2] sowie gelegentlich dann, wenn die Melismen, wie oben erwähnt, keine tonmalerische oder -symbolische, sondern nur eine „pathetische" Funktion zu erfüllen haben. Bei dem größten Teil von denjenigen Melismen hingegen, die sich rhythmisch scharf von ihrer Umgebung abheben, handelt es sich offenbar lediglich um Vortragsmanieren, die hier nur deshalb ausgeschrieben worden sind, weil sie nicht bloß beliebige Verzierungsfloskeln, sondern notwendige Ausdrucksmittel darstellen sollen. Sie stehen fast sämtlich im Dienste der Tonmalerei oder -symbolik.[3]

[1] Vgl. hierzu z. B. in Nr. 1 und 15 die Melismen auf die Worte „dulcis" bzw. „dulcedinis"; spielte doch die „dulcedo" Christi auch in der geistlichen Literatur der damaligen Zeit eine so hervorragende Rolle. Ferner die Sechzehntelmelismen auf das Wort „ego" zu Beginn der Motetten Nr. 5 und 6 und die Koloratur auf „mirabilibus" in Nr. 26.

[2] Vgl. die Komposition des Wortes „Domine" in den Cantiones Nr. 9, 10 und 26.

[3] Vgl. z. B. Nr. 13 „ubi fugiam", Nr. 15 „infunde", Nr. 19 „lingua", Nr. 20 „sagittae", Nr. 25 „vocem", u. a. m.

Auch die ausgedehnteren Koloraturen werden größtenteils zur tonmalerischen und -symbolischen Darstellung einzelner Begriffe verwendet; „pathetische" Koloraturen sind, wie die pathetischen Melismen, in der Minderzahl. Rein musikalisch betrachtet, stellen sie meist Aneinanderreihungen der erwähnten Verzierungsfloskeln dar, wobei nicht selten ein und dieselbe Formel zum Ausgangspunkt einer Kette von Sequenzen gemacht wird.[1] Alle diese Abweichungen von der Syllabik aber, ob kurz oder lang, ob verborgen oder hervorstechend, ordnen sich ohne Ausnahme den Gesetzen der „sinngemäßen" musikalischen Deklamation unter, ja, sie helfen als „pathetische" Melismen und Koloraturen nicht selten dazu, die „sinngemäße" in eine „beseelte" Deklamation zu verwandeln. —

Drei Dinge bewirken, wie erwähnt, sowohl sprachlich als musikalisch eine Akzentuierung, nämlich Tonhöhe, Tondauer und Tonstärke. Gewöhnlich ist, in der Sprache wie in der „sinngemäßen" musikalischen Deklamation, die akzenttragende Silbe höher, länger und stärker, d. h. betonter, als die Nebensilben. Diese Form findet sich nun auch in den „Cantiones sacrae" sehr häufig;[2] so gehört z. B. der Anfang der Cantio Nr. 16 „Sicut Moses" hierher. Doch gleich im anschließenden „serpentem in deserto exaltavit" ist dieses Deklamationsschema nicht beibehalten worden; zwar das Schlußwort „exaltavit" genügt den drei Deklamationsforderungen, alles Vorhergehende aber weicht erheblich davon ab. Weder bei „serpentem" noch bei „deserto" übertrifft die Hebung die Senkungen an Tonhöhe oder Tondauer; lediglich die stärkere Betonung, d. h. das Zusammentreffen mit dem Niederschlag, gibt ihr ein gewisses Übergewicht. In dieser ersten Fassung des Motivs hat Schütz offensichtlich die Deklamationsansprüche des Einzelwortes hinter die Forderungen der Tonmalerei zurückgestellt: auf das „exaltare" kommt es ihm an, und alles Vorhergehende zielt nur auf dieses Wort hin. Hatte er doch, wie bei der Besprechung der Texte erwähnt wurde, das „exaltavit", das im Bibeltext in der Mitte des Satzes steht, eben deshalb eigenmächtig an den Schluß gerückt, um es so herausheben zu können. Hier findet also eine Überlagerung von „sinngemäßer" Deklamation und Tonmalerei statt, bei der die erstere einige Zugeständnisse machen muß; die Hebungen verzichten im Zuge des ganzen Satzes auf ihr Übergewicht an Tonhöhe und Tondauer und begnügen sich allein mit der stärkeren Betonung.

Häufiger kommt es jedoch vor, daß nur eine der drei Deklamationsforderungen wegfällt. Eine Hebung, die diastematisch unter den be-

[1] Vgl. z. B. den Alt in den Takten 5—7 der Cantio Nr. 7.
[2] Gerber, a. a. O. „Normaltypus".

nachbarten Senkungen liegt, enthält z. B. der Schlußabschnitt der Cantio Nr. 13 „dum veneris in novissimo die"; hier bleibt die Tonhöhe zunächst gleich, um dann gerade auf der wichtigsten Hebung des Satzes jäh herabzusinken. Das geschieht in diesem Falle nicht um der Tonsymbolik, sondern vielmehr um der Gefühle willen, die der Inhalt dieser Worte im Komponisten wachgerufen hat: der für die Menschheit unheimliche Begriff des Jüngsten Tages, allerdings vielleicht verknüpft mit der Vorstellung der Posaune des Gerichts, wird durch dieses starre Verharren auf einem Ton und das unvermutete Absinken nach tieferen Regionen eindrucksvoller dargestellt als durch eine alle Forderungen der Sprache erfüllende Deklamation. Der Verzicht auf eine der Deklamationsforderungen braucht also keineswegs die Aufgabe der „sinngemäßen" Deklamation zu bedingen; vielmehr kann sich in ihm gerade der Übergang zur „beseelten" Deklamation vollziehen, – denn um nichts anderes handelt es sich hier.

Ein Beispiel, in dem sich die Hebung durch größere Tonhöhe und Betonung, nicht aber durch die Tondauer vor den Senkungen auszeichnet, bildet das Motiv „et conturbentur vehementer omnes inimici mei" im Sopran der Cantio Nr. 35. Wieder ist es hier das tonmalerische Streben des Komponisten, hinter dem die Deklamationsforderung zurückstehen muß, denn durch die in gleichmäßigen Achteln dahinhastende Deklamation soll zweifellos die „conturbatio" veranschaulicht werden. Gleichzeitig handelt es sich um eine Art Sequenzbildung analog der viersilbigen „Textsequenz". — Das Bedürfnis nach Tonmalerei aber bewirkt es an dieser Stelle auch noch, daß sogar die dritte Bedingung, diejenige nach dem Eintritt der Hebung auf den schweren Taktteil, nicht erfüllt wird. Das Wort „inimici" nämlich erhält seinen Hauptakzent nicht, wie es sprachlich richtig wäre, auf der dritten, sondern auf der ersten Silbe, da der Ablauf der tonmalerisch bedingten Sequenzenkette über das Einzelwort dahinrollt.[1] Über diese letzte Deklamationsforderung setzt sich Schütz nur sehr selten hinweg; bildet doch die metrische Betonung der Hebung eigentlich die conditio sine qua non für eine „sinngemäße" musikalische Deklamation. Das Übergewicht an Tonhöhe ist nicht unbedingt erforderlich; auch an Tondauer muß die Hebung sich nicht notwendig vor den Senkungen auszeichnen, zumal da sich beim Singen unwillkürlich eine gewisse, wenn auch kaum merkliche Dehnung auf der betonten Silbe einstellt, sofern sie nur auf

[1] Ein Gegenbeispiel hierzu, in dem dasselbe Wort „inimicus" im regelmäßigen metrischen und rhythmischen Ablauf der ganzen Phrase seine gewöhnliche Betonung behält, findet sich in Nr. 34.

dem Niederschlag eintritt. Wird jedoch eben diese letzte Bedingung nicht erfüllt, so können es auch Tonhöhe und Tondauer unter Umständen nicht verhindern, daß sich die „sinngemäße" in eine widersinnige Deklamation verwandelt. – Etwas anderes ist es natürlich, wenn die Hebung synkopisch eintritt, d. h. wenn sie schon vor dem Niederschlag beginnt, diesen aber noch überdauert, wie z. B. in der Cantio Nr. 26 auf die Worte „neque elati sunt oculi mei". Diese „pathetische Antezipation"[1] bedeutet im Gegenteil stets eine Verschärfung des musikalischen Akzentes.

Maßgebend für die mannigfach wechselnde Berücksichtigung der drei Deklamationsforderungen ist in den „Cantiones sacrae" also stets der Textinhalt.[2] Vielfach entspringt der Verzicht auf das eine oder andere Akzentuierungsmittel dem Streben nach tonmalerischer und -symbolischer Veranschaulichung einzelner Begriffe; daneben aber bietet gerade er dem Komponisten eine wesentliche Handhabe, wenn es gilt, einen Abschnitt musikalisch nicht nur „sinngemäß", sondern „beseelt" zu deklamieren. Dies ist jedoch keineswegs die einzige Möglichkeit, um zu jener Deklamationsweise zu gelangen; wirkungsvolle Hilfsmittel hierzu stellen vielmehr ferner die bereits erwähnte Anwendung „pathetischer" Melismen oder Koloraturen, die Bevorzugung von Halbtonschritten und der Gebrauch chromatischer Intervalle dar. Die Chromatik offenbart sich nämlich als einziges Ausdrucksmittel, das imstande ist, eine geistige Brücke von der „beseelten" Deklamation zur Tonsymbolik zu schlagen: dadurch, daß sie seelische Spannungen symbolisiert, wird sie zugleich zum Ausdruck des Gefühlsgehaltes der Worte und damit zu einem unentbehrlichen Hilfsmittel der „beseelten" Deklamation, sofern sie sich allein auf lineare Wirkungen innerhalb der maßgebenden Abschnittsmotivik beschränkt. — Freilich ergeben aber all die angeführten Faktoren noch keine allgemeingültige und restlose Erklärung für das Zustandekommen jener Deklamationsweise. Handelt es sich dabei doch um eine höchst persönliche Wiedergabe von Gefühlsinhalten der verschiedensten Schattierungen, deren mannigfache Wirkung so manches Mal einfach verstandesmäßig nicht faßbar ist.

[1] Vgl. H. J. Moser, Sebastian Bachs Stellung zur Choralrhythmik der Lutherzeit (Bach-Jahrbuch 1917), S. 71.

[2] Eine Ausnahme bildet hier allerdings die Cantio Nr. 31, in der auf die Worte „veni, rogo, in cor meum" eine „rhythmische Angleichung", wie Gerber (a. a. O. S. 62 ff.) diese Erscheinung nennt, stattgefunden hat. Hier will Schütz offenbar, da der Schluß des Stückes textlich wieder an den Anfang anknüpft, dieses Verhältnis auch musikalisch zum Ausdruck bringen. So schafft er gleich zu Beginn ein Motiv, das durch die gleichmäßigen, breiten Notenwerte besonders nachdrücklich wirkt, damit sein Wiedererscheinen am Schluß umso deutlicher hervortritt.

Immerhin tritt an derartigen Stellen stets wenigstens eine der angeführten Praktiken spürbar hervor. In dem Motiv „ad te clamabo" aus der Cantio Nr. 10[1] ist es z. B. der Halbtonschritt allein, der den Gefühlsgehalt des Wortes zum Ausdruck bringt, zu Beginn der Cantio Nr. 11 „Ego dormio" aber kommt dazu noch die diastematische Bevorzugung der Wortsenkung in den drei Oberstimmen.[2] Ferner wirken am Anfang der Cantio Nr. 1 auf den Worten „o dulcis" Melismatik, Chromatik und Halbtonintervall zur „beseelten" Deklamation zusammen, während sich bei dem einleitenden Anruf „Domine" der Cantio Nr. 33 auch der Verzicht der Hebung auf das Übergewicht an Tonhöhe noch hinzugesellt. — Alle diese Beispiele, denen sich beliebig viele gleichartige anfügen ließen, beweisen aufs klarste, daß Schütz in den „Cantiones sacrae" gar keine andere als die „beseelte" Deklamation kennt. Sie bildet die letzte Konsequenz seiner höchst persönlichen Textauffassung, die bereits in der Wahl und Zusammenstellung, der Umänderung und Gliederung der Texte zutage tritt. Sie gewährleistet aber andererseits auch, daß das rein musikalische Element dieser Herrscherstellung des Textes gegenüber nicht zu kurz kommt; denn die eigenen Empfindungen des Komponisten, die bei der Ausdeutung des textlichen Gefühlsinhaltes doch den Ausschlag geben, lassen sich nur aus dem Geiste der Musik heraus und mit allen ihr zu Gebote stehenden Mitteln zum Ausdruck bringen. —

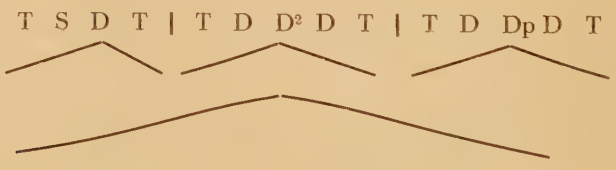
Zu dieser Gleichberechtigung von Text und Musik, die sich in der einzelnen Linie kundgibt, trägt auch die Harmonik der „Cantiones sacrae" bei. Auch sie steht weitgehend im Dienste des Textes. Zunächst besitzt sie grundlegende Bedeutung für die musikalische Wiedergabe der Textform. Ist doch das Kadenzenwesen, auf dem die ganze kompositionstechnische Gliederung beruht, eine rein harmonische Angelegenheit, und dadurch schafft die Harmonik überhaupt erst die Vorbedingung für die Beteiligung aller übrigen musikalischen Gliederungs- und Kontrastmittel. Allerdings beschränkt sich diese harmonische Einschnittsbildung vielfach wirklich nur auf die Kadenzierung als solche, denn von einer Unterstützung des Kontrastes durch plötzlichen Harmoniewechsel macht Schütz keinen allzu häufigen Gebrauch. Wo er ihn verwendet, geschieht es meist, um selbständige Textsätze voneinander abzuheben; oft aber nimmt die Harmonik von solchen logischen Ein-

[1] Vgl. Notenbeispiel S. 33.

[2] Hier mag es sich zugleich um eine Berücksichtigung der Helligkeitsunterschiede zwischen den Vokalen handeln. Vgl. Gerber, a. a. O. S. 69 f.

schnitten gar keine weitere Notiz.[1] — Als Mittelding zwischen konstanter und veränderlicher Tonalität spielt der Wechsel zwischen gleichstufigen Dur- und Molldreiklängen bei Abschnittsübergängen in den „Cantiones sacrae", wie überhaupt in der Motettenkomposition jener Zeit, eine große Rolle. Gewöhnlich wird er ohne jede Beziehung auf den Textinhalt, lediglich im Dienst der Gliederung angewendet. An einigen Stellen aber hat Schütz ihm offensichtlich tonsymbolische Bedeutung verliehen. So schließt beispielsweise im 12. Takt der Cantio Nr. 15 der inbrünstige Anruf „benignissime Christe" mit einem Durakkord ab, die demütige Bitte „infunde" aber folgt in Moll. Auf diese Weise erhält der Gegensatz zwischen der Herrlichkeit Christi und der Niedrigkeit des Menschen, der hier auch in dem Nebeneinander von Voll- und Geringstimmigkeit sowie von höherer und tiefer Tonlage zum Ausdruck kommt, noch eine harmonische Ausdeutung.[2] Von derartigen Ausnahmen abgesehen aber ist der Harmoniewechsel bei Abschnittsübergängen vom Textinhalt gänzlich unabhängig; ja auch die Darstellung grammatikalischer Zusammenhänge bedarf seiner nicht unbedingt.

Genau so wie die Anwendung dieser einen Begleiterscheinung der Kadenz erfolgt auch der Gebrauch der verschiedenen harmonischen Funktionen in erster Linie aus musikalischen Erwägungen heraus. Sind es doch nur ganz wenige Stücke oder Zyklen, die es erlauben, Zusammenhänge zwischen der inhaltlichen Entwicklung des Textes und den Funktionsbeziehungen aufzudecken. Von den Einzelmotetten ermöglicht dies wohl am deutlichsten die Cantio Nr. 32,[3] deren textlich und musikalisch scharf voneinander abgehobenen Teilen folgende Modulationsordnung zugrunde liegt:



Dabei fällt jedesmal die zentral gelegene weiteste Ausbuchtung des modulatorischen Bogens auf einen inhaltlichen Höhepunkt, der auf diese Weise auch musikalisch hervorgehoben wird. — Noch klarer aber

[1] Vgl. zum ersten Fall die Cantio Nr. 24, Takt 38, zum letzteren dagegen Nr. 11, Takt 14.

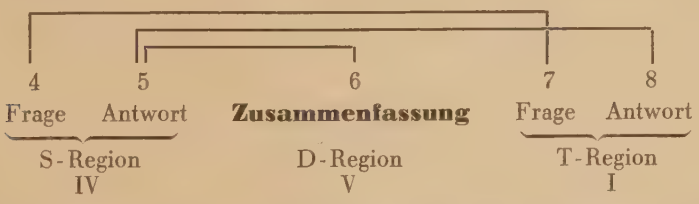
[2] Auch am Anfang der Cantio Nr. 11 (Takt 3) ist der Dur-Moll-Wechsel textbedingt; hier unterstützt er die Symbolisierung des Gegensatzes zwischen „Schlafen" und „Wachen".

[3] Vgl. auch Nr. 30.

tritt die Inhaltsverbundenheit der harmonischen Funktionen in dem fünfteiligen Zyklus Nr. 4–8 hervor; hier entspricht der Modulationsplan den gedanklichen Zusammenhängen des Textes bis ins einzelne. Der Inhalt der Cantio Nr. 4 „Quid commisisti, o dulcissime puer" besteht in einer Anhäufung von immer dringlicher lautenden Fragen nach der Ursache von Christi Leiden, auf die Nr. 5 ebenso ausführlich die Antwort erteilt „Ego sum tui plaga doloris".[1] Der Text der folgenden Cantio bedeutet dann eine Krönung alles Vorhergehenden, denn in ihm werden den menschlichen Missetaten die Opfer des Heilandes gegenübergestellt: „Ego enim inique egi, tu poena mulctaris". Nr. 7 beginnt von neuem das Fragespiel „Quo nate Dei, quo tua descendit humilitas", Nr. 8 aber erteilt die Antwort „Calicem salutaris accipiam et nomen Domini invocabo". Der Modulationsplan nun, der diesem Zyklus zugrunde liegt, lautet folgendermaßen:

Nr.	4	5	6	7	8
Funktion:	T—S	T—Sp[2]	T—D	D—P[2]	T—T

Das erste Frage- und Antwortpaar gehört also der Subdominantregion, das zweite der Tonikaregion an, während das dazwischenliegende Stück, in dem sich der Inhalt des ganzen Zyklus konzentriert, allein durch die Dominante ausgezeichnet wird. Die Wirkung dieses Höhepunktes aber ist so stark, daß sie noch auf das folgende Stück übergreift, sodaß dieses nicht, wie alle anderen, auf der Tonika, sondern auf der Dominante beginnt. Daß die drei Großteile unverbunden nebeneinander stehen, verhindert die motivische Verknüpfung zwischen den Cantiones Nr. 5–6, 4—7 und 5—8,[3] durch die zugleich auch die beiden Fragen und die beiden Antworten untereinander verbunden werden. Schematisch dargestellt, würde dieser Zyklus also folgendes Bild ergeben:



[1] Bezeichnend für den engen Zusammenhang zwischen diesen beiden Stücken ist es, daß auf die sechs Fragen der Nr. 4 tatsächlich auch sechs Antworten erfolgen. Auch der Text von Nr. 6 besteht aus sechs parallelen Sätzen.

[2] Hier handelt es sich um die Parallele der Moll-Subdominante, bzw. der Moll-Tonika.

[3] Vgl. oben S. 30, Anmerkung 1.

Dabei zeigt es sich übrigens, daß sowohl er als die Cantio Nr. 32 geradezu Schulbeispiele für die bevorzugte Zentralstellung des Höhepunktes bilden. Die Symbolisierung logischer durch tonale Beziehungen hat Schütz allerdings nirgends sonst in den „Cantiones sacrae" vorgenommen, weder in Einzelmotetten, noch in Zyklen.

In den letzteren besitzt die tonale Verwandtschaft der Kadenzen nur dadurch eine gewisse Bedeutung für den Textinhalt, daß sie häufig das einzige Band darstellt, das die selbständigen Partes miteinander verknüpft. Diese beginnen nämlich meistens in der Tonart, in der der Schluß des ganzen Zyklus erfolgt, während Anfangs- und Mittelteile entweder auf der Dominante oder auf der Parallele der Moll-Tonika kadenzieren.[1]

Nicht nur die Beziehungen zwischen Modulationsplan und Textinhalt aber bilden in den „Cantiones sacrae" eine Ausnahme, sondern auch die Symmetrie der Modulationsordnungen selbst. Schütz bevorzugt fast ausschließlich die Tonika, die beiden Dominanten und die Parallele; auch kehrt die Einzelmotette am Schluß, genau wie die Zyklen, stets zur Tonart des Anfangs zurück, und meist liegen auch die einschneidendsten Binnenkadenzen auf der Tonika. Aber ein bestimmter Plan läßt sich, mit Ausnahme der wenigen Stücke, in denen ein Zusammenhang mit dem Textinhalt besteht, in der Aufeinanderfolge der Funktionen nicht feststellen.[2] Nur macht sich auch hier das Kontrastprinzip bemerkbar, indem die Funktionen meist in ständigem Wechsel miteinander begriffen sind.

Stehen diese somit im allgemeinen in keinerlei Beziehung zum Textinhalt, so muß doch die Art der Schlußbildung in vielen Fällen als textbedingt angesehen werden. Zwölf Stücke der „Cantiones" nämlich endigen in einem Plagalschluß. Da sie inhaltlich sämtlich in eine Bitte oder eine Hoffnung, eine Frage oder ein Versprechen ausmünden, so ist anzunehmen, daß Schütz diese in die Zukunft weisenden Gedanken bewußt durch die schwächere Schlußwirkung des Plagalschlusses hat symbolisieren wollen.[3] Authentisch schließen dagegen sämtliche Mo-

[1] Im Zyklus Nr. 11/12 herrschen z. B., schematisch dargestellt, folgende Funktionen: T—P, T—T; im Zyklus Nr. 19/20 folgende: T—D, T—T; die dreiteiligen Zyklen aber stellen eine Verbindung dieser tonalen Verhältnisse dar, wie folgendes Schema des Zyklus Nr. 21—23 beweist: T—D, T—P, T—T.

[2] Lediglich innerhalb von einzelnen, durch viele Textwiederholungen gedehnten Abschnitten finden sich gelegentlich systematisch im Quintenzirkel abwärtsführende modulatorische Verschiebungen. In der Cantio Nr. 5 moduliert Schütz z. B. von Takt 20 bis zum Schluß von E über A—D—G nach C, und eine ähnliche Reihe findet sich auch in Nr. 7, Takt 4—8.

[3] Vgl. z. B. die Cantiones Nr. 4, 8, 14, 28.

tetten, deren Endabschnitt einfache Feststellungen enthält. Ganz streng hat der Komponist diese Trennung allerdings nicht durchgeführt, doch vermögen die Ausnahmen nichts an der Erkenntnis zu ändern, daß die Verschiedenartigkeit der Schlußwirkungen hier weitgehend in den Dienst der Tonsymbolik gestellt worden ist. In diesem Zusammenhang sind auch noch die beiden einzigen Motetten zu erwähnen, die weder authentisch noch plagal endigen, nämlich die Cantio Nr. 3 mit ihrem phrygischen Schluß und die Cantio Nr. 19 mit der unerwarteten Wendung nach D, anstatt derer der Hörer einen authentischen Schluß auf B erwartet. Durch diese harmonische Irreführung hat Schütz zweifellos die Unzuverlässigkeit der „lingua dolosa" symbolisieren wollen, während der phrygische Schluß, genau wie der plagale, die weiter wirkende Kraft der Bitte zum Ausdruck bringen soll. —

Aus der Tatsache, daß dem phrygischen Schluß eine besondere tonsymbolische Bedeutung zukommt, ist schon zu ersehen, daß in den „Cantiones sacrae" der um die Jahrhundertwende tobende Kampf zwischen dem System der Kirchentonarten und dem Dur-Moll-System bereits zugunsten des letzteren entschieden war. Auch die Funktionsbeziehungen und die darauf gegründeten Modulationsbögen lassen deutlich die Herrschaft eines durchaus modernen Tonalitätsgefühls erkennen. Immerhin aber machen sich an verschiedenen Stellen kirchentonartliche Wendungen bemerkbar und zeigen, daß man selbst um 1625 die tonalen Schwankungen der Übergangszeit noch nicht ganz überwunden hatte. Bezeichnenderweise treten sie fast ausschließlich in denjenigen Motetten auf, deren Satzweise bereits vermuten läßt, daß sie mit zu den ältesten Kompositionen des ganzen Werkes zu rechnen sind. So enthält z. B. die Cantio Nr. 26 ausgesprochen dorische Tonalität bei den Worten „non est exaltatum cor meum", und ebenso stehen auch die Anfangsmotive der Cantiones Nr. 9 und 19 in transponiertem Dorisch. — Phrygische Wendungen finden sich dagegen am Anfang der Cantio Nr. 8 und, transponiert, zu Beginn von Nr. 3. In allen diesen Fällen aber wird die Kirchentonart schon nach wenigen Takten in das Dur-Moll-System umgebogen. Daß es sich bei den Texten der angeführten Beispiele durchweg um Psalmverse handelt, deutet darauf hin, daß Schütz mit dem Wechsel der Tonalität offenbar eine gewisse Tonartensymbolik beabsichtigt hat: den überlieferten Worten der Heiligen Schrift entsprechen die seit alters herrschenden Kirchentöne besser als den höchst persönlichen Herzensergüssen einer jüngeren Zeit.

Das hervorstechendste Merkmal der Harmonik in den „Cantiones sacrae" aber ist der große Dissonanzenreichtum. Schütz beschränkt sich nicht nur auf einzelne Durchgangs- oder Vorhaltsdissonanzen, — ob-

wohl auch diese in jedem Stück zahlreich vertreten sind, — sondern er schreibt oft ganze Vorhaltsketten, in denen eine Dissonanz die andere ablöst. Der tiefere Grund für ihre Anwendung ist stets im Textinhalt zu suchen; gleich der Chromatik, die sie so oft begleitet, wo nicht gar hervorruft, dient ja auch die Dissonanz zur musikalischen Symbolisierung seelischer Erregungen wie Reue, Zerknirschung und Seelenangst. Das geht z. B. deutlich aus der Cantio Nr. 13 hervor; beruht hier doch die musikalische Wirkung des ganzen ersten Abschnittes, dessen Inhalt ein reuevolles Sündenbekenntnis darstellt, auf der Dissonanzbildung durch die Wechselnoten bei dem Ausruf „heu". Besonders gehäuft aber finden sich die dissonanten Klänge in den Takten 9—11, da hier die beiden Motive, „heu mihi, Domine" und „quia peccavi nimis" gleichzeitig durchgeführt werden, ohne ihre ursprüngliche Fassung wesentlich zu verändern. Während in Takt 10 der Tenor den Quartvorhalt nach der Terz auflöst, schreitet der Baß, dem Gang seines Motives folgend, zu einer neuen Dissonanz; dasselbe wiederholt sich in Takt 11 zwischen Tenor und Sopran, nur daß dieser anschließend mit dem cis gleich noch einmal in eine Dissonanz hineinspringt. — Wohl die schärfsten Dissonanzen der ganzen Sammlung enthält die Cantio Nr. 5 bei den Worten „cruciatus tui labor"; hier wird dem Ohr tatsächlich zwei Takte lang durch den sprungweisen oder ganz freien Eintritt dissonanter Töne jeder Ruhepunkt vorenthalten, gleichwie der den Text beherrschende Gedanke an den Kreuzestod des Heilandes die menschliche Seele bis ins Innerste aufwühlt.

Musikalisch ausschlaggebend für den Reichtum an Vorhaltsdissonanzen ist, wie aus diesen Beispielen hervorgeht, stets Schützens Streben nach weitgehender Selbständigkeit der Stimmführung und möglichst unveränderter Beibehaltung des einmal konzipierten Motivmaterials, sowie die Verhakung der Stimmen ineinander, die ein Hauptcharakteristikum der pseudopolyphonen Satzweise ausmacht. In diesem Zusammenhang scheut sich Schütz auch keineswegs, dissonante Töne ganz frei eintreten zu lassen. Einen weiteren Beleg dafür bietet z. B. die Cantio Nr. 11 in ihrem 32. bis 34. Takt, wo das Motiv „plenum est rore", indem es alle Stimmen durchläuft, stets Dissonanzen hervorruft.[1] Hier zeigt sich die Harmonik übrigens deutlich als Kontrastmittel: auf den Reichtum an Vorhaltsbildungen und chromatischen Tönen in diesem Abschnitt folgen nämlich im anschließenden nur konsonante Klänge und reinste Diatonik. —

Alle die angeführten Beispiele enthalten, teils unabhängig von den

[1] Vgl. auch Nr. 9, Takt 17/18 und Nr. 4, Takt 7—9.

Dissonanzen, teils als ihre unmittelbare Ursache, chromatische Fortschreitungen oder Akkorde. Bildet doch die Chromatik unter den in den „Cantiones sacrae" angewandten Ausdrucksmitteln eines der wesentlichsten überhaupt; ja, viele Motetten erscheinen förmlich mit ihr getränkt. Dies steht in unmittelbarem Zusammenhang mit der tonsymbolischen Bedeutung, die ihr seit ihrem Auftreten um die Mitte des 16. Jahrhunderts, besonders aber seit der Jahrhundertwende, bei allen Komponisten zukommt. Gerade die Empfindungen nämlich, die aus der fast sämtliche Texte der Cantiones einschließenden Gedankensphäre entspringen, Seelenschmerz und Reue und, daraus hervorgehend, Erlösungssehnsucht bis zur religiösen Ekstase, sind für jene Zeit untrennbar mit dem Gebrauch der Chromatik verbunden.[1] Überall also, wo derartige Gefühle in den Vordergrund treten, macht sich die Chromatik mit dieser ihrer tonsymbolischen Bestimmung bemerkbar. — Ihrer musikalischen Erscheinungsform nach ist sie grundsätzlich in Linien- und Akkordchromatik einzuteilen. Die erstere spielt jedoch in den „Cantiones sacrae" so gut wie gar keine Rolle, denn in den vorwiegend polyphon durchgeführten Abschnitten, den einzigen, in denen es sich überhaupt um selbständige „Linien" handeln kann, verfährt Schütz stets sehr zurückhaltend; greift er doch hier sogar mehrfach auf die Kirchentonarten zurück. So beschränkt sich denn die Linienchromatik lediglich auf einige, allein aus dem linearen Ablauf der Einzelstimme verständliche übermäßige oder verminderte Intervallsprünge, wie sich dies am deutlichsten in der Cantio Nr. 14 in dem „non confundar" kundtut.

In sämtlichen anderen Beispielen aber handelt es sich um Akkordchromatik, also um eine Chromatik, deren Wirkung nicht von der Linie, sondern vom ganzen Akkord ausgeht. Besonders häufig erscheint die Verwendung einzelner alterierter Akkorde im Dienste der Tonsymbolik, vor allen Dingen des alterierten Sextakkordes,[2] und zwar in erster Linie zur Symbolisierung der religiösen Ekstase, die in der Bezeichnung Jesu als des „süßen" Heilandes zum Ausdruck kommt; sie zeigt sich auch beispielsweise im 17. Takt der Cantio Nr. 15 auf dem Worte „dulcedinis", ebenso in Nr. 6, Takt 43 und Nr. 1, Takt 3 in demselben inhaltlichen Zusammenhang. Hier ist die Akkordchromatik stets die Ursache einer Dissonanzbildung. In vielen anderen Fällen aber erscheint sie allein, entweder als Modulations- oder als eine Art Sequenzenchromatik, d. h. in einer Akkordfolge, die entweder mit Hilfe chromati-

[1] Vgl. Kroyer, a. a. O. S. 25 f.

[2] Kroyer, a. a. O. S. 40, weist diesen Akkord bereits 1539 bei Festa und 1545 bei Willaert nach.

scher Rückungen modulatorisch eine bestimmte Tonart erreicht, oder in der über einem ohne Ziel sequenzierend aufsteigenden Baß die Terz des jeweiligen Grundtones chromatisch aufwärts gleitet. In der Cantio Nr. 1 dient z. B. der chromatische Schritt des Soprans auf den Worten „te deprecor" lediglich der Modulation von Es- über G- nach C-Dur, und genau derselbe Vorgang spielt sich auch am Anfang der Cantio Nr. 33 bei dem Anruf „Domine" ab. In beiden Fällen ist es Schütz offensichtlich darum zu tun, durch das chromatische Aufwärtsdrängen der Oberstimme in zwei verschiedenen Anläufen gleichzeitig das Aufsteigen des Gebetes zu Gott und die reuevolle Stimmung, aus der heraus es entstanden ist, zu symbolisieren. — Die Cantio Nr. 32 aber enthält bei dem wiederholten Ausruf „ecce" in Takt 13—16 und auf den Worten „et languores nostros suo livore sanavit" Beispiele für Sequenzenchromatik und zwar als musikalischen Ausdruck des Schmerzes, den der Gedanke an Christi Leiden im Menschen hervorruft, und des ekstatischen Versenkens in diese Vorstellung.

Als Folge eines so ausgedehnten Gebrauches von Chromatik tritt der Wechsel von Dur und Moll auf der gleichen oder auf verschiedenen Stufen, der bei der Gliederung eine Rolle spielt, oftmals auch innerhalb der einzelnen Abschnitte auf und ruft eine Fülle von Querständen hervor. Diese harmonische Erscheinung, die in der Motettenkomposition der Jahrhundertwende und darüber hinaus sehr häufig zu finden ist, wurde damals nicht als Härte empfunden, denn die chromatische Erhöhung eines Tones setzte nach dem Gefühl der Zeit keine andere Tonalität voraus als der Ton selber; h galt beispielsweise nur als ein „etwas geschärftes b".[1] Tatsächlich hatte die Intonation damals, vor der Einführung der gleichschwebenden Temperatur, eine gewisse Freiheit, indem die Sänger, je nachdem, ob der melodische oder der harmonische Zusammenhang deutlicher spürbar war, gefühlsmäßig zwischen pythagoreischen und reinen Intervallen wechselten und so vor allem die Erhöhung des Leittones bald mehr, bald weniger scharf hervorhoben.[2] — Mit dem beliebigen Wechsel der Stimmung hängt es auch zusammen, wenn Schütz mehrfach b und h, f und fis, e und es in verschiedenen Stimmen zusammentreffen läßt. Diese chromatischen Dissonanzen ergeben sich aus dem musikalischen Gesamtverlauf der beteiligten Linien ganz von selbst; so fordert z. B. in Takt 28 der Cantio Nr. 12 die Sequenzenkette im Tenor das abwärtsführende b, während

[1] Vgl. Spitta, Vorwort a. a. O. S. XIV.

[2] Vgl. Jonquière, Grundriß der musikalischen Akustik, § 50—54.

sie gleichzeitig ebenso gebieterisch im Baß die Leittonwirkung des h verlangt.[1]

Im ganzen betrachtet, kommt der Harmonik in den „Cantiones sacrae" eine zwiefache Aufgabe zu: einerseits dient sie der Textform im allgemeinen, indem sie durch die Kadenzierungen die Textgliederung auf die Musik überträgt, andererseits aber steht sie weitgehend im Dienste der Einzelausdeutung des Inhalts. Ihre Bedeutung für die Textinterpretation geht also noch weit über die der anderen kompositionstechnischen Hilfsmittel hinaus, da sie es ermöglicht, sowohl für die Form als für den Inhalt der Texte angemessene musikalische Bildungen zu schaffen. Dabei setzt sich Schütz, namentlich im letzteren Fall, stellenweise sogar über ihre rein musikalische Gesetzmäßigkeit hinweg,[2] sodaß von einer Beherrschung der „Harmonia" durch die „Oratio" gesprochen werden kann; dafür ist allerdings die Wiedergabe der Textgliederung mehr allgemeiner Natur, und es bleibt dem Komponisten hier genügend Spielraum zu einer freien Gestaltung der harmonischen Verhältnisse. Somit trägt also auch die Harmonik zur Gleichberechtigung von Text und Musik in den „Cantiones sacrae" bei. —

Von dem gleichförmigen Grunde jenes dichten Geflechtes aus Wort und Ton, wie es sich vor allem in der „beseelten" Deklamation offenbart, heben sich nun, teilweise aufgesetzt, teilweise mit hineinverwoben, die Bilder und Symbole ab, die den gedanklichen Inhalt einzelner Begriffe musikalisch veranschaulichen. Ihrer Darstellung werden, je nach ihrer Eignung, alle Bestandteile der Kompositionstechnik dienstbar gemacht; wurde doch, wie bei der Betrachtung der Harmonik, auch bei der Untersuchung von Rhythmik, Motivik und Deklamationsweise stets auf ihre gelegentliche Verwendung im Dienste der Tonmalerei oder -symbolik hingewiesen. Sämtliche Cantiones, mit Ausnahme des Gebetszyklus' Nr. 36—40, dessen einzelne Teile wegen ihrer praktischen Bestimmung eine weitere Ausdehnung durch musikalische Einzelausdeutung nicht gestatten, sind aber auch förmlich durchsetzt mit derartigen Veranschaulichungen.

Verhältnismäßig selten findet sich die Wiedergabe akustischer Phänomene, da die Texte nicht viel Gelegenheit hierzu bieten. Es handelt sich dabei meist, ihrem Gebetscharakter entsprechend, um Anrufungsworte wie „clamare" und „invocare", seltener um Ausdrücke, die freudige Gefühle versinnbildlichen, wie „cantare" und „psallere". Bei der

[1] Die gleichen Ursachen führen im 7. Takt der Cantio Nr. 35 bei dem Wort „iniquitatem" zum Zusammentreffen von es und e in Alt und Tenor, und von f und fis in Alt und Baß in der Cantio Nr. 33, Takt 12 auf „infirmus".

[2] Vgl. allein die erwähnten Vorhaltsdissonanzen in der Cantio Nr. 5.

Malerei derartiger Wortinhalte beschränkt sich Schütz auf Intervallsprünge und Koloraturen, da sie von allen Ausdrucksmitteln diese realen Vorgänge am besten wiedergeben, und zwar bevorzugt er für die Darstellung des „Rufens" in Anlehnung an die Wirklichkeit stets die sprungweisen Fortschreitungen, für die des „Singens" aber aus dem gleichen Grunde Koloraturen. So erscheint z. B. in der Cantio Nr. 2 auf dem Wort „invocantem" ein Sprungmotiv, während das „decantabo" der Cantio Nr. 30 durch lange Koloraturen nachgebildet wird.[1]

Weit zahlreicher aber sind die tonmalerischen Beispiele vertreten, bei denen es sich um Abbilder räumlicher Vorgänge handelt. Da hierbei nie eine direkte Nachahmung des Wortinhaltes in Frage kommt, wie bei der vorher erwähnten Art, sondern stets nur eine Wiedergabe auf Grund von Raum- und Bewegungsanalogien,[2] so ist der Kreis der musikalischen Darstellungsmöglichkeiten bedeutend größer: neben Koloraturen und Intervallsprüngen treten hier auch Diastematik, Stimmlage und Deklamationsweise, ja sogar die Satztechnik in den Dienst der Tonmalerei. Ein charakteristisches Koloraturbeispiel enthält die Cantio Nr. 23 auf das Wort „extenso", wobei der ungeheure Stimmumfang des Soprans die Anschaulichkeit des musikalischen Bildes noch erhöht. — Tonmalerisch zu deutende Intervallsprünge finden sich z. B. in der Cantio Nr. 27 auf „exaltavi", während das gleiche Verb „exaltare" in dem schon öfter angeführten Anfangsmotiv von Nr. 16 durch das schrittweise Aufsteigen der diastematischen Linie dargestellt wird. Diese Verwendung von verschiedenen Bildern für ein- und dasselbe Wort ist zweifellos wiederum der Ausfluß einer ganz besonders intensiven Textausdeutung. Schütz hätte ja in Nr. 27 die Quartenintervalle auch stufenweise ausfüllen können. Doch besitzt das „exaltare" in beiden Beispielen für den jeweiligen Zusammenhang eine ganz verschiedene Bedeutung: in Nr. 16 steht es in einem unpersönlichen Vergleich, sozusagen von dritter Seite erzählt, in Nr. 27 dagegen ist es das höchst persönliche Bekenntnis des freudig bewegten Psalmisten. Demgemäß wählt Schütz im ersten Falle die allmählich steigende, nur anschaulich, aber nicht expressiv wirkende Linie, im zweiten aber die mehrmals hintereinander wiederholten Intervallsprünge, die neben der tonmalerischen noch eine pathetische Wirkung hervorrufen. — Sehr selten kommt es vor, daß auch die Satztechnik einmal in den Dienst der Ton-

[1] In einem einzigen Falle, in der Cantio Nr. 19, finden sich auf dem Wort „clamare" Koloraturen statt Intervallsprünge; hier aber faßt Schütz im Hinblick auf das folgende „et exaudivit me" das „Rufen" wohl schon mehr als Lobgesang auf und komponiert es daher dem Singen entsprechend.

[2] Vgl. Mies, a.a.O.; es bleibe dahingestellt, inwieweit sich diese Terminologie von Mies mit den Anschauungen der neueren Psychologie deckt.

malerei gezogen wird, wie dies beispielsweise in der Cantio Nr. 12 bei den Worten „in uno crine colli tui" geschieht. Hier wirkt die Verhakung der Stimmen mit einem großen Koloraturenreichtum zusammen, um das Bild der ineinander verschlungenen Haarflechten möglichst lebendig wiederzugeben. – Im Gegensatz zu allen diesen Ausdrucksmitteln werden sowohl die Höhenlage im Tonraum als auch die Deklamationsbewegung nur in Form von Gegensatzpaaren, also lediglich relativ, für die Tonmalerei fruchtbar gemacht. Hierher gehört z. B. die Darstellung des Kontrastes „sicut in coelo et in terra" in der Cantio Nr. 37 und in Nr. 14 die gleichzeitige Durchführung der beiden Motive „inclina aurem tuam" und „accelera ut eruas me", von denen das eine das majestätische Neigen des Hauptes, das andere die eilige Hilfe veranschaulicht.

Eine Verquickung der beiden Gegensatzpaare findet sich am Anfang der Cantio Nr. 11 „Ego dormio, et cor meum vigilat". Hier handelt es sich freilich nicht mehr um Tonmalerei, sondern um die Verwendung der von dieser geschaffenen Abbilder als Symbole: das „Schlafen" wird durch das Bild der Ruhe, das „Wachen" durch das der Bewegung symbolisiert. Diese auf Tonmalerei aufgebaute Tonsymbolik bedient sich der gleichen musikalischen Hilfsmittel wie jene. So finden sich z. B. tonsymbolische Koloraturen in der Cantio Nr. 34 auf dem Worte „furore" sowie in Nr. 18 auf „turbabor". Außerdem tritt als neues Ausdrucksmittel noch der Taktwechsel dazu; er dient beispielsweise in der Cantio Nr. 30 bei den Worten „et vivere volo, et mori cupio" als Symbol für den Gegensatz zwischen Leben und Tod, während der Tripeltakt allein stets zur Wiedergabe freudiger Affekte verwendet wird. – Eine bedeutend größere Rolle aber spielt in den „Cantiones sacrae" diejenige Art der Tonsymbolik, die mit Hilfe dissonanter Akkorde und chromatischer Fortschreitungen seelische Vorgänge zum Ausdruck bringt.[1] Entspricht doch ein solches Eindringen in die Empfindungswelt des Individuums der Schützischen Textauffassung weit mehr als die durch die Anlehnung an die Tonmalerei bis zu einem gewissen Grade veräußerlichte Einzelausdeutung, ganz abgesehen davon, daß die Gefühle, die traditionsgemäß durch Chromatik wiedergegeben werden, den Texten fast aller Cantiones zugrundeliegen.

So verschieden die Zusammenhänge auch sein mögen, in denen die tonmalerischen und -symbolischen Wendungen in den „Cantiones sacrae" erscheinen, so ist ihnen, mit verschwindenden Ausnahmen, doch eine Eigenschaft gemeinsam: Schütz verwendet sie nur auf demjenigen

[1] Vgl. Goldschmidt, a. a. O. S. 1 f.

Wort, auf das sie sich unmittelbar beziehen, denn im Rahmen seiner „sinngemäßen" und „beseelten" Deklamation würde ein Tonbild oder -symbol auf einem anderen als dem dazu gehörigen Begriff ja nicht nur inhaltlich, sondern auch rein sprachlich sinnlos wirken. Eben diese Deklamation aber ist es, die selbst die äußerlichsten und spielerischsten Tonmalereien dem gefühlsmäßigen Inhalt des ganzen Stückes einordnet,[1] sodaß die Einheit der einzelnen Cantio nie durchbrochen wird; auf diese Weise mildert Schütz auch die Formelhaftigkeit, zu der alle Tonbilder und -symbole von Hause aus neigen. So sind denn Tonmalerei und -symbolik wohl als charakteristische, aber nicht als die entscheidenden Merkmale der „Cantiones sacrae" anzusehen. Das geht schon daraus hervor, daß gerade diejenigen Stücke, die ihrer textlichen Haltung nach aus dem Rahmen der übrigen herausfallen, die Cantiones Nr. 11, 12 und 29, am meisten tonmalerische und auf Tonmalerei gestützte symbolische Wendungen enthalten. Besonders das letztere mit den Koloraturen auf „canticum" und auf „psallant", mit dem Sprungmotiv auf „in tympano" und dem durchgeführten Tripeltakt ist ja ganz und gar auf Tonmalerei eingestellt und dabei inhaltlich am weitesten von Absicht und Mitteln der meisten anderen Cantiones entfernt. Aber auch in diesen verschließt sich Schütz jenem Ausdrucksprinzip, das bereits um die Mitte des vorhergehenden Jahrhunderts vom Madrigal her in die Motette eingedrungen war, keineswegs, nur daß er es in sämtlichen Cantiones aus den Niederungen einer fast mechanischen Naturnachahmung und -symbolisierung heraushebt und mit dem Empfindungsgehalt des ganzen Stückes durchtränkt.

Die innige Verschmelzung von Wort und Ton verursacht im Zusammenhang mit der inhaltlichen Einheit der Texte über alle musikalischen Verschiedenheiten hinweg eine geistige Grundhaltung, die nahezu sämtlichen Cantiones gemeinsam ist. Wenn Schütz trotzdem im Vorwort zwischen Cantiones „veteris" und „novae rationis" unterscheidet, so muß eben angenommen werden, daß er die älteren Stücke kurz vor der Herausgabe wenigstens in Kleinigkeiten umgearbeitet und der Gesamtstimmung der neueren angenähert hat; spricht er doch selbst von „Cantiones pridem inchoatae". Diese Möglichkeit ist für die Aufstellung einer Chronologie innerhalb der „Cantiones sacrae" außerordentlich erschwerend. Wohl lassen sich als zuletzt komponierte Stücke auf Grund von Schützens eigenem Zeugnis[2] die Cantiones Nr. 32–35

[1] Vgl. Goldschmidt, a. a. O. S. 4.

[2] Er bemerkt in seinem Vorwort an den Leser, daß er den Generalbaß zwar nur auf Bitten des Verlegers hinzugesetzt, aber doch „unam atque alteram cantilenam proprie ad Basin accommodatam" hinzugefügt habe.

herausstellen, in denen der Generalbaß selbständig geführt ist, wohl ergibt die stilistische Untersuchung mit einiger Sicherheit, welche Cantiones etwa am frühesten entstanden sein werden, doch bei der chronologischen Einordnung aller übrigen Motetten muß man sich mehr oder weniger mit Vermutungen begnügen.

Bereits die Betrachtung der Satztechnik lieferte Anhaltspunkte für eine Chronologie, und mit ihren Ergebnissen stimmen die aus den Untersuchungen von Rhythmik, Melodik und Harmonik gewonnenen Resultate durchaus überein. Danach wären in erster Linie die Cantiones Nr. 3, 9/10, 19/20 und 26—28 als die ältesten Stücke der Sammlung anzusehen. Ihnen allen ist gemeinsam: das Überwiegen der polyphonen Schreibweise, vor allem in den Anfangsabschnitten, die Dichtigkeit des Satzes, die vorwiegend langsame Deklamationsbewegung und das verhältnismäßig häufige Auftreten rein „pathetischer" Melismen, ferner die Verwendung von typischer Motettenmotivik alten Stiles, wie sie sich z. B. in Nr. 19 in dem Melisma auf „tribularer" verkörpert, die relativ geringe Prägnanz der Motivbildung, der sparsame Gebrauch von Tonmalerei, Tonsymbolik und Chromatik und das Vorkommen kirchentonartlicher Wendungen. Außerdem werden allzu starke Kontrastbildungen offensichtlich vermieden. Alle diese Stilmerkmale lassen sich unter dem Begriff der „vetus ratio canendi" zusammenfassen, und somit dürften diese acht Cantiones wohl die ältesten der Sammlung darstellen; zwischen sie und die Generalbaßmotetten Nr. 32—35 müssen nun die restlichen Stücke chronologisch eingeordnet werden.[1]

Die zuletzt komponierten Motetten Nr. 32—35 zeichnen sich vor allem dadurch aus, daß sie Konzertcharakter tragen, wozu außer der konzertierenden Schreibweise und dem selbständig behandelten Generalbaß auch eine geschlossene, prägnante Motivbildung, eine besonders affektbetonte, rasche, stellenweise ans parlando streifende Deklamation, sowie zahlreiche scharfe Kontrastbildungen, häufiger Gebrauch von Tonmalerei und -symbolik, vor allem von Chromatik, und eine feste harmonische Fundierung im Generalbaß gehören. Diesen Cantiones am nächsten kommen unter den anderen wohl die Motetten Nr. 30 und 18. Zwar fehlt ihnen der selbständige Generalbaß, und auch die konzertierende Schreibweise ist nicht bis zu ihrer letzten Konsequenz durchgeführt, doch beginnen beide mit ausgesprochen konzertierenden Duetten; außerdem ist ihre Deklamation, abgesehen von den ausgedehnten tonmalerischen bzw. -symbolischen Koloraturen, pointiert und beweg-

[1] Von dem Zyklus Nr. 36—40 ist jedoch hierbei abzusehen, da diese Cantiones lediglich gattungsbestimmt und unter anderen Voraussetzungen entstanden sind als die übrigen.

lich, die Motivik geschlossen und ihr Aufbau allein nach dem Kontrastprinzip vollzogen. — Ihnen wären etwa die Cantiones Nr. 15 und 17 anzureihen. Auch sie sind vom konzertierenden Stil bestimmt, wenn auch nicht in dem Maße wie die vorher erwähnten Stücke; dafür zeichnen sie sich durch die gleiche Prägnanz der Motivbildung und das Vorherrschen knapper, akkordisch-homorhythmischer Deklamation aus und treten schon dadurch in Gegensatz zu den Motetten der „vetus ratio".

Eine Mittelstellung zwischen den beiden äußersten Polen muß den 12 Cantiones Nr. 1, 4, 11—14, 16 und 21—25 zuerkannt werden; in ihnen durchdringen sich die beiden Stilprinzipien in der mannigfaltigsten Weise. Imitationen nehmen in ihrem Satze einen breiten Raum ein; daneben enthalten sie jedoch auch wieder rein konzertierende Abschnitte.[1] Die Motivik aber ist mit Vorliebe gerade in den imitierend durchgeführten Teilen dem parlando besonders stark angenähert.[2] Als Aufbauprinzip steht hier ebenfalls der Kontrast im Vordergrund; insofern neigen also alle diese Cantiones mehr nach der Seite der „nova ratio". Doch ergreift die Polyphonie auch vom Kontrastprinzip Besitz, indem sie häufig die kontrastierenden Motive gleichzeitig auftreten läßt und so die neue Motivbildung mit der traditionellen Schreibweise verbindet. Diese im eigentlichen Sinne „motettische" Satztechnik spielt in allen derartigen Cantiones eine so große Rolle, daß die Verwandtschaft mit dem „Konzert" völlig dahinter zurücktritt.

Die restlichen sieben Stücke Nr. 2, 5—8, 29 und 31 scheinen in nächster Nähe der vermutlich ältesten Cantiones entstanden zu sein. Eine Sonderstellung unter ihnen nimmt nur der Lobpreisungspsalm Nr. 29 vermöge des durchgeführten Tripeltaktes ein; doch läßt gerade das Fehlen auch der geringsten Gegensätze und das Vorherrschen rein äußerlicher Tonmalerei auf eine relativ frühe Entstehungszeit schließen. Auch in den übrigen Motetten aber besteht das Hauptcharakteristikum in einem Zurücktreten der Kontraste. Ansätze zu polyphoner Schreibweise durchsetzen hier meist das ganze Stück. Der Satz wird dichter, während dagegen die Motivik vielfach an Prägnanz und die Deklamation an Beweglichkeit verliert;[3] auch treten stellenweise wieder kirchentonartliche Wendungen hervor, wie die Anfangsabschnitte von Nr. 6 und 8 zeigen. Daß die die Zyklen Nr. 1—2 und Nr. 4—8 eröffnenden Cantiones Nr. 1 und 4 später entstanden zu sein scheinen als die zu

[1] Dieser Gegensatz geht besonders deutlich aus einem Vergleich zwischen dem Anfangs- und dem Schlußabschnitt der Cantio Nr. 16 hervor.

[2] Vgl. den Schlußabschnitt von Nr. 13 und den Anfang von Nr. 24.

[3] Vgl. die letzten Abschnitte von Nr. 6 und 7 und den Anfang von Nr. 8.

ihnen gehörigen Partes, legt die Vermutung nahe, daß es sich bei ihnen um Umarbeitungen früher komponierter Stücke, um „Cantiones pridem inchoatae" handelt; auch manch eine der Motetten, in denen sich alte und neue Stilprinzipien die Waage halten, wird auf diese Weise zu ihrer endgültigen Gestalt gekommen sein.

Hinsichtlich der Texte ist es auffallend, daß sowohl diejenigen der ältesten als auch die der zuletzt entstandenen Kompositionen dem Buch der Psalmen entstammen. Vielleicht hat Schütz bei dieser Anknüpfung der letzten an die ersten Stücke eine textliche Abrundung des ganzen Werkes im Auge gehabt. Daß er aber dabei auf dieselbe Textgattung, die er früher mit den Mitteln der „vetus ratio" komponiert hatte, jetzt die allermodernsten, wie etwa Wechsel von Chor und Soli, anwendet, zeigt mit großer Deutlichkeit den von ihm selbst im Vorwort angedeuteten Stilwandel, der sich bereits in den „Psalmen Davids" vom Jahre 1619 ankündigt und auf die Wendung zum konzertierenden Sologesang in den folgenden großen Werken, den „Symphoniae sacrae" und den „geistlichen Konzerten", hinweist. —

In allen Epochen der Musikgeschichte haben sich auch die größten Meister stets in erster Linie der Lösung derjenigen Probleme gewidmet, die das musikalische Leben ihrer Zeit beherrschen. Diese Problematik aber unterliegt zu allen Zeiten den gleichen Gesetzen der Wandlung, die das gesamte Geistesleben bestimmen, und so sind denn auch die Anschauungen von Aufgaben und Zielen der einzelnen musikalischen Gattungen in ständiger Veränderung begriffen. Daher gibt es für die Motettenkomposition, wenn man darunter im weitesten Sinne die nicht liedhafte mehrstimmige Komposition geistlicher Texte versteht, ebenfalls keine Problematik schlechthin, sondern für jeden Zeitraum eine einmalige, aus einer nicht wiederkehrenden geistigen Einstellung erwachsene Problemlage.

Wenn in den „Cantiones sacrae" also das Wort-Ton-Problem so offenkundig in den Mittelpunkt gestellt wird, so ist dies als Ausfluß der gesamten Geisteshaltung der Jahrzehnte um 1620 anzusehen; für einen Komponisten der Schützischen Generation wäre es von vornherein unmöglich gewesen, den Text lediglich als belangloses Substrat der Musik zu behandeln. Aber auch mit der Wiedergabe der textlichen Gesamtstimmung kann er sich nicht zufrieden geben; vielmehr kommt es ihm darauf an, sich mit seinem Text in allen Einzelheiten auseinanderzusetzen. Die Art und Weise, wie, und die Intensität, mit der dies geschieht, steht allerdings ganz allein im Belieben des einzelnen Komponisten, und hierin zeigen sich die Unterschiede der Individualitäten und der Talente. Schütz nimmt unter diesem Gesichtspunkt der Ein-

zelausdeutung sogar eigenmächtige Veränderungen an seinen Texten vor. Dabei ist ihm ein einzelner Ausdruck oder die Wortstellung in einem beliebigen Unterabschnitt einer eingehenden Überlegung wert, auch wenn sie für den Gesamtinhalt keinerlei Bedeutung hat, weil sein ganzes Streben darauf gerichtet ist, den Gefühlsinhalt selbst der kleinsten, manchmal textlich-formal nicht einmal selbständigen Glieder in der Musik wiederzugeben.

Bei einer solchen Textauffassung besteht naturgemäß die Gefahr des Zerfalles der ganzen Motette in lauter einzelne Teilchen. So ist es erklärlich, daß neben dem Wort-Ton-Problem in der Motettenkomposition um 1620 gerade das des Gesamtaufbaus die größte Rolle spielt. Das musikalische Formgefühl des Komponisten fordert gebieterisch einen straffen Zusammenschluß der Glieder zu einem Ganzen. Soll wirklich ein organischer Aufbau zustande kommen, so müssen die einzelnen Abschnitte in Beziehungen zueinander gebracht werden und bestimmte Funktionen zu erfüllen haben, wie die Glieder eines Organismus; dabei bleibt es der besonderen Kunst des Einzelnen überlassen, dieses Bedürfnis zu befriedigen, ohne die Sinngliederung des Textes zu verletzen.

Die Betrachtung der „Cantiones sacrae" hat gezeigt, daß Schütz sich auch um die Lösung dieses zeitgemäßen architektonischen Problems bemüht hat. Keine einzige Cantio wirkt lediglich als Aneinanderreihung einzelner Teile, sondern jede stellt, für den Hörer deutlich fühlbar, ein organisch zusammengefügtes Ganzes dar. Die Mittel, durch die der Komponist eine solche Geschlossenheit erreicht, sind die gleichen, deren sich auch seine Zeitgenossen bedienen; wenn aber trotzdem kaum einer von ihnen damit zu ebenbürtigen Ergebnissen gelangt, so liegt dies wiederum an der im letzten Grunde unerklärlichen Art ihrer genialen Anwendung. Beispielsweise ist die Praxis, benachbarte Textabschnitte durch ihre gleichzeitige musikalische Durchführung mit Hilfe der Doppelmotivik zueinander in Beziehung zu setzen, wobei die Gegensätzlichkeit der beiden als Thema und Kontrapunkt behandelten Abschnittsmotive allein aus der musikalischen Technik heraus gefordert werden muß, für die gesamte Motettenkomposition um 1620 von großer Bedeutung. Doch erreicht sie kaum je eine so intensive Wirkung wie stellenweise in den „Cantiones sacrae", da es dem Kontrast meistenteils an Ausdruckskraft gebricht. — Beziehungen zwischen entfernteren Abschnitten lassen sich in einem organischen Gesamtaufbau nur dann herstellen, wenn sie zugleich im Hinblick auf die ganze Motette bestimmte Funktionen zu erfüllen haben; denn „Beziehungen" können auch zwischen beliebigen Gliedern einer Reihe von unbestimmter Länge

bestehen, „Funktionen" aber können ihnen nur innerhalb eines geschlossenen Ganzen zuerkannt werden. Diese Verteilung von bestimmten Aufgaben an die einzelnen Abschnitte ist für den Komponisten im allgemeinen nur in Gestalt einer Abstufung ihrer Bedeutung für den Gesamtaufbau möglich. Er kann auf einige Abschnitte mehr Nachdruck legen als auf andere, diese als Steigerung, jene als Höhepunkt und wieder andere als Beruhigung nach einem solchen auffassen.

Auf diesen funktionellen Beziehungen beruht der Aufbau der „Cantiones sacrae" wie aller Motettenkompositionen jener Zeit. Für die musikalische Darstellung des Höhepunktes kennt Schütz im wesentlichen zwei Möglichkeiten: einerseits die Verdichtung und Zusammenfassung der unmittelbar auf den Höhepunkt hinführenden musikalischen Mittel und andererseits den vollkommenen Kontrast. Durch beides erreicht er es, daß die Wirkung des zum Höhepunkt ausersehenen Abschnittes auf den Hörer eine nachhaltigere wird als die der Nachbarglieder, und darin besteht doch eben das Wesen eines solchen musikalischen Gipfels. Die Steigerung aber kommt durch eine allmähliche Erhöhung der musikalischen Spannung zustande und findet ihre Hilfsmittel auf allen Gebieten der Kompositionstechnik, so in der Verdichtung des Stimmengewebes, in dem Aufwärtsstreben der diastematischen Linie — wobei ein sequenzierendes oder chromatisches Hinaufgleiten wegen seiner Kontinuität besonders wirksam ist —, und in der Verschnellerung der Bewegung, die sich im einzelnen Abschnitt in einer Verkleinerung der Notenwerte, im größeren Zusammenhang in einer immer kürzeren Durchführung der Glieder bis zum Höhepunkt hin offenbart. —

Der große Reiz der „Cantiones sacrae" beruht auf der Auseinandersetzung zwischen den Prinzipien der Einzelausdeutung und des organischen Gesamtaufbaus. Das erste verlangt, daß die Musik sich auch im kleinsten Unterabschnitt mit allen ihren Ausdrucksmitteln in den Dienst des Einzelinhalts stelle, das andere fordert eine Abstufung des Nachdruckes für die aneinandergereihten Abschnitte und eine Erfüllung von Funktionen in Bezug auf ein Ganzes. Die Verknüpfung beider Prinzipien gelingt Schütz durch die Anwendung des in mannigfachen Stärkegraden möglichen Kontrastes. Dieser dient ihm einerseits zum Abheben der Teile voneinander und wirkt so für die Einzelausdeutung, denn für diese steht ja gerade das im Vordergrund, was die Teile trennt, nicht das, was sie verbindet; andererseits aber kann er durch seine verschiedenen Abstufungen auch Spannungen, also Beziehungen zwischen den Teilen, erzeugen, einige ganz scharf trennen, andere eng verketten, Höhepunkte herausheben und Steigerungen bewirken. Der Kontrast

bildet recht eigentlich das Gliederungsprinzip, das die „Cantiones sacrae" beherrscht. In seinen Dienst treten Melodik und Deklamation, Rhythmik, Harmonik, Satzweise und Besetzung, einmal sogar die Dynamik,[1] kurz, alle zum Aufbau einer Motette nötigen Elemente. Dabei ist es nicht erforderlich, daß der Text besondere Gegensätze enthalte, die etwa auf diese Weise symbolisiert werden sollten. Nein, hier handelt es sich lediglich um den Kontrast als musikalischen Selbstzweck, der nur durch seine Eigenschaft als Gliederungsprinzip zum Text überhaupt in Beziehung tritt. Seine Stärke allerdings und die Art und Weise seines Auftretens richten sich meist nach dem jeweiligen Einzelinhalt. Ob Schütz beispielsweise einem in vorwiegend langen Noten verlaufenden Abschnitt einen solchen in kurzen, der syllabischen Deklamation die melismatische, dem geraden Takt den Tripeltakt gegenüberstellt, ob er auf einen chromatischen einen diatonischen, auf einen polyphonen einen homophonen, auf einen vollstimmigen einen geringstimmigen Abschnitt folgen läßt oder ob er einige dieser Möglichkeiten zugleich verwendet, das hängt in den „Cantiones sacrae" stets vom Abschnittsinhalt ab.

Eine solche wesentliche Rolle spielt der Kontrast in allen Motetten, bei deren Komposition das Problem der Einzelausdeutung im Mittelpunkt steht, das heißt also im gesamten Motettenschaffen um 1620. Schütz folgt auch hierin grundsätzlich nur den geistigen Strömungen seiner Zeit, und wiederum liegt die Größe seines Werkes allein in der Art und Weise der Ausführung. Die Stilmittel, deren er sich im einzelnen bei der Komposition bedient, sind die in jener Zeit allgemein üblichen. In der Satztechnik herrscht überall die homophon-akkordische oder konzertierende Schreibweise vor, und eine regelrechte Linearität kommt für jene Komponisten nur mehr als Ausnahme in Betracht. Ebenso offenbaren ihre Werke auch eine weitgehende Abwendung vom System der Kirchentonarten. Hand in Hand damit geht das allgemeine Streben nach der Bildung von ausgewogenen, in sich gefestigten, kurzen Motiven und nach einer pointierten, vorwiegend syllabischen Deklamation. Da das Problem der Einzelausdeutung die gesamte Motettenkomposition jener Zeit beschäftigt, so ist es selbstverständlich, daß jedes Abschnittsmotiv seine endgültige Gestalt erst unter dem Einfluß des Einzelinhalts erhält; daher jene Fülle tonmalerischer und -symbolischer Wendungen in den meisten damaligen Motettenwerken, daher aber vor allem die allgemeine Neigung zur „beseelten" Deklamation als der Hauptträgerin des Gefühlsinhaltes.

[1] Vgl. die Angaben „forte" und „piano" im Schlußabschnitt der Cantio Nr. 33.

Wenn die „Cantiones sacrae" trotz aller ihrer Zeitgebundenheit doch eine Sonderstellung unter den gleichzeitig entstandenen Motettensammlungen einnehmen, so liegt der Grund hierfür in erster Linie in den Texten. Im allgemeinen benutzt man in der Motettenkomposition um 1620, wie von jeher, alt- oder neutestamentliche Spruchtexte und Psalmen in lateinischer und, seit dem Ende des 16. Jahrhunderts wenigstens im protestantischen Lager, auch in deutscher Sprache,[1] ferner liturgische Texte und, seltener, freie Gebete; dazu kommen als Gelegenheitswerke noch weltliche Huldigungsgedichte. Unter Umständen finden sich, besonders vor der Jahrhundertwende, alle diese Textgattungen in einer Sammlung vereinigt;[2] meist zwingt aber schon die praktische Bestimmung des ganzen Werkes die Komponisten von vornherein dazu, eine Auswahl zu treffen. Entweder sie bleiben innerhalb einer einzigen Gattung,[3] oder sie richten sich bei der Zusammenstellung nach der liturgischen Bedeutung der Texte innerhalb der Perikopenordnung.[4] Der Gesichtspunkt aber, unter dem Schütz die Texte für seine „Cantiones sacrae" ausgewählt hat, nämlich der einer möglichst einheitlichen Geisteshaltung, ist in keinem anderen Werke zu erkennen. Auch gibt es kaum eine zweite Sammlung, die sich so ausschließlich auf freie Gebetstexte beschränkt und die infolgedessen so überreich an persönlichsten, überschwenglichen Gefühlsergüssen ist wie diese. — Für die Wahl jener Texte mögen zwei Beweggründe ausschlaggebend gewesen sein: einmal Schützens natürliches, starkes Bedürfnis nach der musikalischen Ausdeutung höchst persönlicher Gefühlsinhalte, dann aber auch gewisse konfessionelle Rücksichten auf den Fürsten Eggenberg, dem das Werk gewidmet ist. Dieser war protestantisch erzogen, trat jedoch später zum Katholizismus über.[5] Da konnte Schütz keine konfessionell unverfänglichere Quelle benutzen als eben jenes Gebetbuch des lutherischen Theologen, das vollständig von der augustinisch-bernhardinischen Mystik des katholischen Mittelalters erfüllt ist.

Und wie jene Erbauungsbücher ausschließlich für Privatandachten bestimmt sind, so handelt es sich auch in den „Cantiones sacrae" in erster Linie um geistliche Kammermusik für einen kleinen Kreis. Dem-

[1] Vgl. Blume, Monodisches Prinzip, S. 25.

[2] Vgl. z. B. die lateinischen Motettensammlungen Leonhard Lechners von 1575 und 1581.

[3] Vgl. z. B. Melchior Francks Hoheliedmotetten von 1608 und die Psalmen Davids von Schütz aus dem Jahr 1619.

[4] Eine Vereinigung dieser beiden Auswahlprinzipien läßt z. B. Demantius' „Corona harmonica" von 1610 erkennen.

[5] Vgl. Spitta, Vorwort a. a. O. S. V.

entsprechend sind diese Stücke mit musikalischem Aufwand geringer, mit feiner Einzelarbeit aber reicher ausgestattet als die meisten anderen Motettenwerke um 1620. Schon die durchgeführte Vierstimmigkeit bildet eine Ausnahme in einer Zeit, da die Kompositionen gewöhnlich mindestens für 5, meist aber für 6, 8 oder noch mehr Stimmen geschrieben werden, und dazu kommt dann noch die durch die Geringstimmigkeit ermöglichte, bis in die letzte Einzelheit durchdachte Stimmführung und die minutiöse Textausdeutung.

Die Besetzung der „Cantiones sacrae" hat man sich vokal und instrumental gemischt vorzustellen und zwar ganz verschieden, je nach den vorhandenen Kräften. Teilt doch Schütz, wie sich sogar noch aus den gemischt besetzten Stücken der „Geistlichen Chormusik" und aus seiner Bearbeitung der Motette „Angelus ad pastores ait" von Giovanni Gabrieli ergibt, durchaus die Anschauung seiner Zeit von der beliebigen Auswechselbarkeit von Singstimme und Instrument. — Auch mit der Verwendung des Generalbasses lediglich in der unselbständigen Rolle eines „basso seguente" folgt er dem allgemeinen Brauch. Wie die Satzweise und Harmonik jener Zeit ein buntes Gemisch von alten und neuen Stilelementen darstellt, so nimmt eben auch der Generalbaß hier noch eine Zwischenstellung ein zwischen dem unverfälschten a-capella-Stil und der reinen Homophonie.

Die drei Probleme der Satztechnik, der Tonalität und des Generalbasses charakterisieren die Zeit um und nach der Jahrhundertwende als ausgesprochenes Übergangsstadium. 50 Jahre früher sind sie als Probleme noch nicht vorhanden, weil damals die reine Polyphonie und die Kirchentonarten unumstritten herrschten, der Generalbaß aber noch gar nicht in die Erscheinung getreten war, 50 Jahre später bilden sie keine Probleme mehr, weil sich inzwischen das homophone Prinzip und das Dur-Moll-System durchgesetzt hatten und der Basso continuo eine Selbstverständlichkeit geworden war. Bei ihnen allen aber handelt es sich doch nur um mehr oder weniger sekundäre Fragen. Ausschlaggebend für den Charakter der Motettenkomposition um 1620 sind vielmehr allein die beiden Probleme der Einzelausdeutung und des Gesamtaufbaus, sowie ihre wechselseitige Durchkreuzung. Wie weit die einzelnen Komponisten sich mit ihnen auseinandersetzen, das ist bezeichnend sowohl für ihr eigenes Schaffen als auch für ihre Stellung unter ihren Zeitgenossen.

[1] Vgl. A. Schering, Aufführungspraxis alter Musik (Leipzig 1931), S. 85 f. und 102 f.

II. Kapitel.

Die musikalische Umgebung des jungen Schütz bis zu seiner italienischen Reise.

A. Die Musik am Kasseler Hofe.

Im Jahre 1651 schreibt Schütz in einem Memorial, das eine autobiographische Skizze darstellt,[1] an seinen Herrn, den Kurfürsten Johann Georg I. von Sachsen: „. . . . Ob nun zwar zu meiner anhinkunfft (in Venedig) . . . Ich die Wichtigkeit undt Schwere des mir fürgenommenen Studii der Composition, und das hirinnen ich noch einen ungegründeten schlechten anfang hatte, bald vermercket, . . . Habe ich mich doch nichts desto minder zur gedult bequemen, und demjenigen, worumb ich dahin gekommen war, obliegen müssen, Derowegen auch von solcher Zeit an, alle meine vorigen Studia außer handen gelegt und das Studium Musicos alleine mit allem möglichsten grösten fleis zu tractiren, und zu versuchen wie solches mir von statten gehen wollen, angefangen." Daraus schließt Spitta,[2] Schütz habe den ersten gründlichen Kompositionsunterricht erst „mit 24 Jahren", d. h. bei Giovanni Gabrieli in Venedig, erhalten. Bestärkt wird er in dieser Ansicht noch durch die Tatsache, daß der Komponist in der gleichen Lebensbeschreibung mit keinem Wort seiner musikalischen Ausbildung am Kasseler Hofe Erwähnung tut. Hier darf man sich jedoch wohl nicht allzu eng an des Meisters eigene Worte halten. Es wäre doch merkwürdig, wenn ein aufgeweckter und musikalischer Knabe wie der junge Schütz an einem Hof von der geistigen und musikalischen Bedeutung des Kasseler so gar keine Anregungen zu eigener Kompositionstätigkeit empfangen hätte. Auch erscheint es unglaubwürdig, daß Landgraf Moritz, der ihn doch eben wegen seiner musikalischen Fähigkeiten an seinen Hof gezogen und den Eltern versprochen hatte, ihn zu „allen guten Künsten und

[1] Veröffentlicht in den Gesammelten Briefen und Schriften von Heinrich Schütz, hg. von Erich H. Müller, Regensburg 1931, S. 209.

[2] Heinrich Schütz' Leben und Werke, a. a. O. S. 9.

löblichen Tugenden auferziehen" zu wollen,[1] seine musikalische Ausbildung so vernachlässigt haben sollte; gerade das Stipendium, das dem jungen Komponisten die Studienreise nach Venedig ermöglichte, ist ja ein Beweis für den regen Anteil, den der Fürst an ihm nahm und für die Anerkennung, die er ihm schon damals zollte. Freilich konnten sich die Kasseler Musiker nicht mit einem Meister wie Giovanni Gabrieli messen, genau so wenig wie die Anregungen, die der kleine Hof bot, mit denen der reichen und prächtigen Handelsstadt Venedig in Wettbewerb zu treten vermochten. So ist es erklärlich, daß Schütz wirklich vermeinte, völlig von vorn anzufangen. Bis zu einem gewissen Grade war es ja auch der Fall; stellte doch Gabrieli mit seinen damals entstandenen, letzten Werken in der Tat einen neuen Motettentyp auf, von den Madrigalen Monteverdis ganz zu schweigen. Dazu kommt nun aber, daß die Grundlagen von Gabrielis eigenem Schaffen, wie sie in seinen früheren Motetten zutagetreten, nicht wesentlich von denen abweichen, auf denen auch die zeitlich entsprechenden deutschen Werke beruhen, und so mag es geschehen sein, daß Schütz nach einem Zeitraum von 42 Jahren in der erwähnten Skizze kompositionstechnische Lehren, die er schon in Kassel empfangen hatte, ebenfalls Gabrieli zu verdanken meinte. — Doch sei dem, wie ihm wolle: schon Schützens Werke allein, und unter ihnen in erster Linie die „Cantiones sacrae", bilden den besten Beweis für eine gründliche deutsche Schulung ihres Komponisten, zu der zumindest die Fundamente in den Jahren seines Kasseler Aufenthaltes gelegt worden sind.

Als der vierzehnjährige Heinrich Schütz im Jahre 1599 nach Kassel kam, lernte er in dem landgräflichen Hofe einen der glänzendsten unter den deutschen Fürstenhöfen jener Tage kennen. Landgraf Moritz der Gelehrte ragte nach Geist und Bildung weit über den Durchschnitt seiner fürstlichen Zeitgenossen hinaus.[2] Das tiefe Verständnis, das er allen wissenschaftlichen, künstlerischen und religiösen, politischen und wirtschaftlichen Fragen entgegenbrachte, bewirkte es, daß das gesamte kulturelle Leben seines Landes bald den Stempel seiner Persönlichkeit trug, und so gehörte denn der Kasseler Hof während seiner Regierung zeitweilig zu den repräsentativsten Kulturzentren Deutschlands. Um sein Bildungsideal in seinem Lande zu verwirklichen, gründete der Landgraf das Collegium Mauritianum, ein Gymnasium, auf dem begabte Söhne adliger und bürgerlicher Hofbeamter, Edelknaben und

[1] Spitta, a. a. O. S. 6.

[2] Vgl. Lenz, Moritz der Gelehrte, Landgraf von Hessen (Allgemeine deutsche Biographie 22, S. 268 ff.).

Sängerknaben gemeinsam erzogen wurden, und als im Jahre 1604 mit Teilen von Oberhessen auch Marburg an Hessen-Kassel fiel, richtete er sein besonderes Augenmerk auf das Wohl der dortigen Universität. — Sein Hauptinteresse aber galt dem Schauspiel und der Musik. Er selbst dichtete nach dem Vorbild von Terenz und Seneca lateinische Dramen, die dann von den Zöglingen des Mauritianum dargestellt wurden, vor allem aber hielt er jahrelang eine Truppe englischer Schauspieler an seinem Hof, mit deren Aufführungen er sich gleichfalls intensiv beschäftigte.[1]

Daß sich die Hofkapelle unter diesen Umständen einer ganz besonderen Pflege und Förderung erfreuen durfte, ist selbstverständlich. Bald brachte Moritz es dahin, daß Kassel neben die musikalisch führenden Höfe Deutschlands treten konnte. Wie groß seine Fürsorge für die Kapelle jederzeit war, geht schon daraus hervor, daß sie — ob auch der Hofstaat unter dem Druck der Verhältnisse mehrmals stark reduziert werden mußte — bis zum Einfall der kaiserlichen Truppen in Hessen zwar nicht in konstanter, aber doch in beträchtlicher Stärke erhalten blieb.[2] Ständig ist Moritz bemüht, ihr angesehene Musiker zuzuführen.[3] Im Gegensatz zu allen anderen großen Hofkapellen aber, in denen um die Jahrhundertwende bereits die Vorherrschaft von den Niederländern auf die Italiener überzugehen beginnt, überwiegt in Kassel von Anfang an das deutsche Element; nur ganz vereinzelt taucht hier und da einmal ein niederländischer, italienischer oder englischer Name auf, jedoch entweder nur vorübergehend oder lediglich an untergeordneter Stelle.

Der Dienst, zu dem die Kapellmitglieder herangezogen wurden, war sehr vielseitig und abwechslungsreich, denn zu den regelmäßigen Kirchen- und Tafelmusiken kamen noch musikalische Darbietungen bei den verschiedensten Festlichkeiten. Zudem nahmen die Fürsten damals mit Vorliebe ihre Kapellen oder wenigstens einen Teil von ihnen auf Reisen mit, wobei sie sich in der Qualität ihrer Hofmusiken gegenseitig zu überbieten suchten. Den Musikern aber wurde auf diese Weise Gelegenheit gegeben, fremde Einflüsse aufzunehmen, Beziehungen zu auswärtigen Kollegen anzuknüpfen und neue Gönner zu gewinnen. Auf einer solchen Reise, die Moritz 1613 mit seiner Kapelle an den Dresde-

[1] Vgl. zu diesem Abschnitt und den folgenden Absätzen F. Blume, Geistliche Musik am Hofe des Landgrafen Moritz von Hessen (Kassel 1931), Vorwort.

[2] Vgl. E. Zulauf, Beiträge zur Geschichte der landgräflich hessischen Hofkapelle zu Kassel (Diss. Leipzig 1902).

[3] Vgl. z. B. Alessandro Orologio und John Dowland, sowie die Verhandlungen mit Hans Leo Haßler (Blume, Vorwort, a. a. O., S. 4).

ner Hof unternahm, machte ja dann auch der Kurfürst Johann Georg von Sachsen die Bekanntschaft Heinrich Schützens.

Eine anregende Umgebung war es also, in die der junge Schütz durch seine Aufnahme in das Collegium Mauritianum und die Kasseler Hofkapelle versetzt wurde. Sie stellte aber zugleich auch die höchsten Anforderungen an ihn. Erhielten doch die Kapellknaben genau die gleiche allseitige Ausbildung wie die übrigen Zöglinge der Anstalt, während daneben der Ruhm der Kasseler Kapelle, der auf dem selbst für die damalige, anspruchsvolle Zeit sehr hohen Durchschnittsniveau beruhte, eine ganz besonders sorgfältige musikalische Schulung des Nachwuchses forderte. Sie lag in erster Linie in den Händen des Hofkapellmeisters Georg Otto und seines Stellvertreters Andreas Ostermaier. Otto, den der Landgraf Wilhelm der Weise 1587 auf diesen Posten nach Kassel berufen hatte,[1] war wohl das bedeutendste Mitglied der Kapelle, und wenn Schütz seiner auch in der autobiographischen Skizze mit keinem Wort Erwähnung tut, so werden es doch hauptsächlich Ottos Werke gewesen sein, die dem jungen Kapellknaben zuerst die nähere Bekanntschaft mit der damals in Deutschland herrschenden Art und Weise der Motettenkomposition vermittelten. Von Ostermaier scheinen dagegen neben den zahlreichen Abschriften fremder Werke, die von seiner Hand überliefert sind, gar keine eigenen Kompositionen zu existieren,[2] und aus dem Kreise der Kapellmitglieder ist nur von Valentin Geuck, einem Kapellsänger, der allerdings schon vor Schützens Eintritt in die Kapelle, 1596, gestorben war, ein Motettenwerk erhalten. Es stellt zugleich eine Quelle für die Kompositionen des Landgrafen Moritz selbst dar, denn dieser Fürst beschränkte sich ja, wie beim Schauspiel, auch bei der Pflege der Hofmusik nicht nur auf die Erhaltung, Verbesserung und Erweiterung der Kapelle, sondern er betätigte sich selbst eifrig als Komponist.

Daß die Werke des Landesfürsten und der Kapellmitglieder zum eisernen Bestand des musikalischen Repertoires in Kassel gehört haben, muß als selbstverständlich angenommen werden. Über das aber, was daneben noch an Werken anderer Meister musiziert wurde, geben die beiden Kapellinventar-Verzeichnisse von 1613 und 1638 genaue Auskunft.[3] In beiden überwiegen, zumindest unter den Motettenkomponisten, deutsche Namen, und die Geburtsjahre ihrer Träger liegen,

[1] Vgl. H. Grössel, Georg Otto (Diss. Leipzig 1931) und Blume, a. a. O. Vorwort.

[2] Vgl. Günther Kraft, Die Chorbücher der Lutherstube zu Schmalkalden (Zeitschrift für Musikwissenschaft XII, S. 510 und XIII, S. 97), auch Grössel und Blume, a. a. O., Vorwort.

[3] Zulauf, a. a. O.

mit wenigen Ausnahmen, zwischen demjenigen Lassos, 1530, und demjenigen des Landgrafen, 1572. Der junge Schütz erhielt also bereits durch das Repertoire der Hofkapelle einen Überblick über die gesamte Entwicklung der deutschen Motettenkomposition von dem großen Schulhaupt Lasso an bis dicht vor die Tore seiner eigenen Generation.

In den Motetten seines Lehrers Otto fand er alle typischen Merkmale jener Epoche vereinigt. Das Hauptwerk des Kasseler Meisters, das 1604 erschienene dreibändige „Opus musicum novum"[1] enthält Kompositionen der lateinischen Prosaevangelien für das ganze Kirchenjahr. Der erste Band umfaßt achtstimmige dreiteilige Motetten, die für die hohen Festtage bestimmt sind, der zweite sechsstimmige zweiteilige Stücke für die Sonntage, und im dritten finden sich endlich nur einfache fünfstimmige Kompositionen für die geringeren Feiertage.[2] Das verschiedene Gewicht der einzelnen Feste wirkte in der Kirche von jeher bestimmend auf die Wahl der Musik; noch in Bachs Kirchenkantaten tritt das Streben nach einer Vergrößerung des musikalischen Aufwandes an den höchsten Festtagen deutlich zutage. Allerdings war die geradezu mathematische Folgerichtigkeit, mit der Otto dieses Prinzip hier durchgeführt hat, zu seiner Zeit keineswegs allgemein üblich; vielmehr ist darin wohl das stets planvolle Vorgehen des Landgrafen, in dessen Auftrag Otto ja das Werk schuf, zu erblicken, das sich auch in der gleichfalls von ihm angeregten Parallelveröffentlichung Geucks bemerkbar macht.

Die Texte aller drei Bände sind die durch die Perikopenordnung festgelegten Evangelien des Jahres in der Fassung der Vulgata.[3] Verfährt Otto mit ihnen nun auch bei weitem nicht so selbstherrlich wie Schütz, so müssen doch schon die wenigen Veränderungen, die er vorgenommen hat, als Zeichen für eine persönliche Auseinandersetzung mit seinen Texten angesehen werden.[4]

[1] Zu diesem Titel vgl. Moser, Die mehrstimmige Vertonung des Evangeliums (Leipzig) S. 26.

[2] Vgl. auch Moser, S. 32 und Grössel, a. a. O.

[3] Die Vermutung von Grössel (a. a. O.), den Texten möge die Biblia sacra Wittembergae (1529) oder die Biblia germanico-latina Wittembergae (1565) zugrundeliegen, trifft nicht zu. Diese beiden aus dem lutherischen Lager stammenden Bibeln stimmen zwar meistens mit der Vulgata überein; wo sie aber, nur in Kleinigkeiten, von ihr abweichen, folgen Ottos Texte stets der Vulgata. Z. B. lautet Luk. 1, 32 in der Vulgata und in der Ottoschen Motette „Ave Maria, gratia plena" (Lib. I, Nr. 4, Takt 82—85; hg. von F. Blume, a. a. O., Nr. 8) „patris ejus", in der Biblia germanico-latina aber „patris sui".

[4] Luk. 18, Vers 13, lautet z. B. in der Vulgata: „Et publicanus a longe stans, nolebat nec oculos ad coelum levare, sed percutiebat pectus suum dicens: Deus,

Die Kompositionen selbst lassen davon allerdings nur wenig verspüren.[1] Im Gegensatz zu den Schützischen „Cantiones sacrae" auffallend arm an Kontrasten, erlauben sie ohne weiteres die Festsetzung eines Durchschnittwertes - der Minima — für die Bewegung, und wenn die einzelnen Textabschnitte auch stets mit Hilfe von Kadenzen voneinander abgehoben werden, so treten doch andere kompositionstechnische Hilfsmittel nur ausnahmsweise einmal in den Dienst der Gliederung, geschweige denn in den des Kontrastes.[2] Im Gegenteil, sogar die gliedernde Wirkung der Kadenzen geht nicht selten in der Verzahnung der Stimmen verloren, wie nebenstehendes Beispiel (S. 65) aus der Motette „Publicanus autem"[3] zeigt. Nicht um Veranschaulichung und Einzelausdeutung, nicht um eine Verlebendigung und Verpersönlichung der biblischen Szene also ist es dem Komponisten zu tun, sondern allein darum, durch die gemessene, gleichförmige Feierlichkeit der Komposition den allgemein geistlichen Charakter des Textes als solchen in den Vordergrund zu stellen, ihn in eine dem wechselnden Treiben des Menschenlebens entrückte Sphäre zu erheben. —

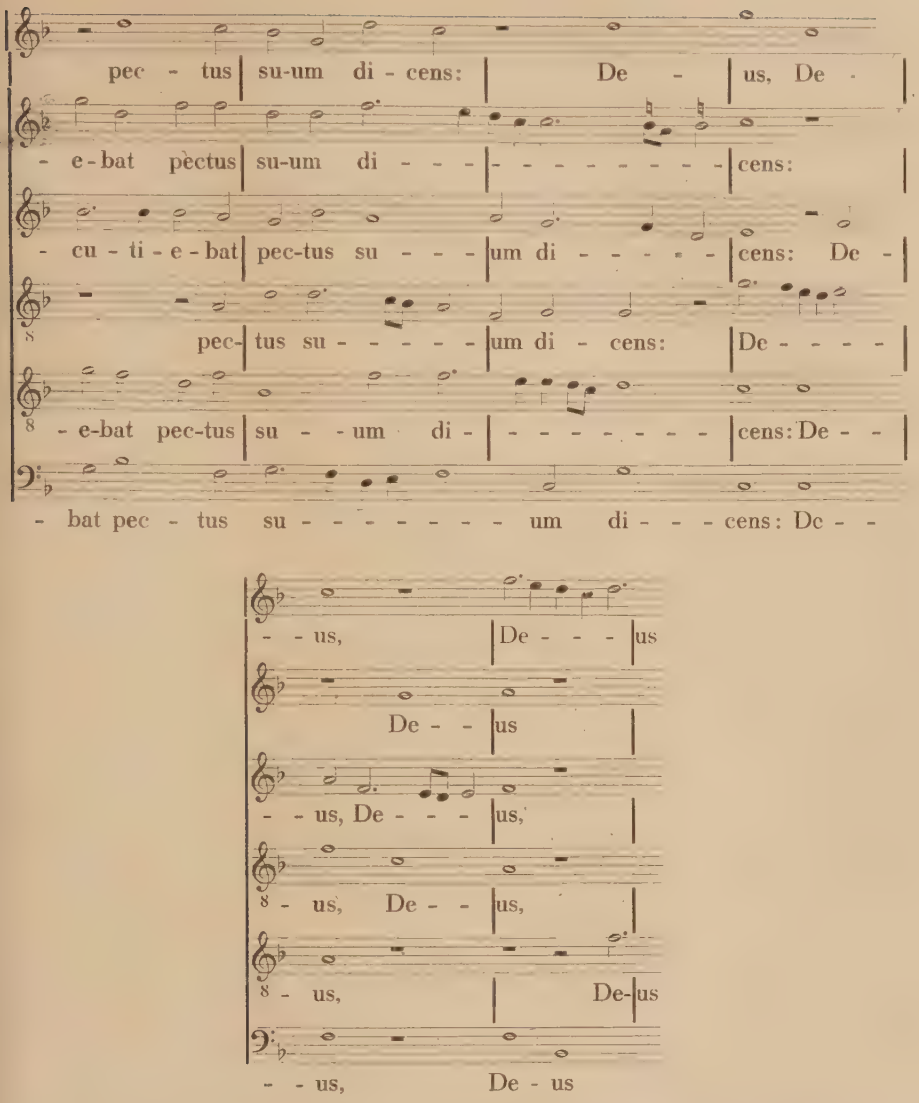
Trotz des grundsätzlichen Unterschiedes zwischen der Textauffassung, die im „Opus musicum" zutage tritt, und derjenigen Schützens in den „Cantiones sacrae" stimmt jedoch das Formschema, nach dem Otto den Gesamtaufbau seiner einchörigen Motetten regelt, durchaus mit dem der „Cantiones" überein. Auch im „Opus musicum" nämlich sind stets die Einleitungs- und die Schlußteile am längsten ausgedehnt, die Mittelglieder aber werden kürzer behandelt. In der Motette „Fili, recordare" zum Beispiel erstreckt sich der erste Abschnitt mit dem Text „Fili recordare quod recepisti bona in vita tua" über 23 Takte, der anschließende „et Lazarus similiter mala" über 4; dann folgen in 6 Takten die Worte „nunc autem hic consolatur" und als Schlußteil in

propitius esto mihi peccatori." Otto aber zieht diesen Text in Lib. II, Nr. 36, secunda Pars zu folgendem Satz zusammen: „Publicanus autem percutiebat pectus suum, dicens: Deus, propitius esto mihi peccatori", und in den Bicinien von 1601 stellt er bei dem gleichen Text (Nr. 47; Blume, Geistliche Musik, Nr. 7) die Worte um.

[1] Alles, was im Folgenden gesagt wird, bezieht sich zunächst nur auf die fünf- und sechsstimmigen, d. h. die einchörigen Motetten.

[2] Vgl. auch Grössel, a. a. O. — Als Beispiele für die wenigen Stücke, die vereinzelte Kontrastbildungen enthalten, seien hier die Motetten „Dixit Dominus ad Ananiam" (Lib. III, Nr. 1) und „Fili recordare" (Lib. II, Nr. 26, 2. Teil) angeführt.

[3] Lib. II, Nr. 36.



16 Takten „tu vero cruciaris".[1] Daß die Ausdehnung des ersten Abschnittes nicht durch die Länge seines Textes verursacht wird, beweisen die zahlreichen Textwiederholungen, die hier, ebenso wie im Schlußteil, zu finden sind; auch ist es bezeichnend, daß dieser, obwohl er den kürzesten Textabschnitt umfaßt, musikalisch eine solche ausgedehnte Durchführung erfahren hat. Doch nicht so sehr die Länge der Ab-

[1] Lib. II, Nr. 26, secunda Pars. — Die dreiteilige Motette „Filius hominis" (Lib. III, Nr. 12) weist ähnliche Längenverhältnisse, 18-9-13 Takte, auf.

schnitte an sich ist das Wesentliche, sondern vielmehr die damit verknüpfte Funktion, die sie im Rahmen der ganzen Motette zu erfüllen haben. Genau wie in den „Cantiones sacrae" von Schütz nämlich stehen die ausgedehnten Eckteile nicht als wuchtige Blöcke am Ein- und Ausgang, sondern sie sollen allmählich in das Stück hineinführen und es langsam wieder ausklingen lassen;[1] die Höhepunkte aber liegen stets irgendwo in der Mitte, sei es auf einem der zusammengedrängten Mittelteile, sei es am Schluß des Einleitungs- oder am Anfang des Schlußabschnittes. Werden diese funktionellen Beziehungen nun auch vielfach durch die Kontrastarmut und die häufige Verzahnung der Kadenzen verwischt, so beweisen sie doch gerade dadurch, daß das Streben nach einem geschlossenen Gesamtaufbau bereits vorhanden war, ehe die neue Textauffassung mit den ihr angemessenen musikalischen Ausdrucksmitteln sich durchgesetzt hatte.

Satztechnisch nehmen alle die einchörigen Motetten Ottos eine Mittelstellung zwischen den beiden Extremen: Polyphonie und Homophonie, Linearität und Akkordik, ein, und zwar geschieht dies auf zweierlei Weise: entweder, indem Linearität und Akkordik innerhalb ein und derselben Motette in getrennten Abschnitten nebeneinanderstehen, oder, indem sie einander durchdringen und so einen polyphon aufgelockerten, im wesentlichen aber vertikal orientierten Satz bilden. Ein Beispiel für den ersten Fall stellt die Motette „Dixit Dominus ad Ananiam" dar; in der Motette „Vox in Rama"[2] dagegen beruht schon die Anfangsimitation auf akkordischer Basis, und dieselbe „pseudopolyphone" Haltung wird das ganze Stück hindurch unterschiedslos gewahrt. Wollte man also von der Satzweise her eine Typenaufstellung für die fünf- und sechsstimmigen Motetten Ottos versuchen, so müßte man im ersten Falle von einem „polyphon-akkordischen", im zweiten von einem „pseudopolyphonen" Typ, mithin in beiden Fällen von Mischtypen sprechen.

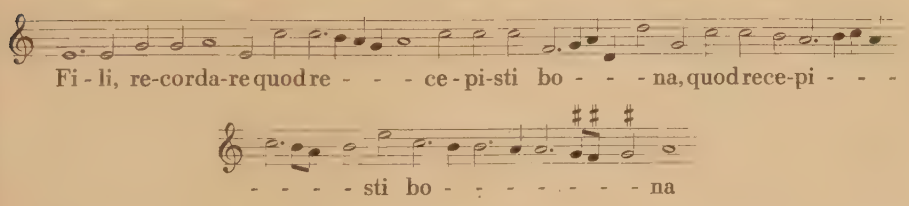
Diese Scheinpolyphonie, die ja, wie gezeigt wurde, noch um 1620 gebräuchlich ist, beherrscht um 1600 die gesamte Motettenkomposition Deutschlands so gut wie diejenige Italiens. Überall führt der Weg seit dem letzten Drittel des Jahrhunderts von der reinen Polyphonie und Linearität zum oberstimmenbetonten, akkordischen Satz durch derartige Zwischenstadien, die, wie sie auch im Einzelnen gestaltet sein mögen, alle auf einer allmählichen Durchdringung des linearen durch das akkordische Prinzip beruhen. Von den Motetten des „Opus musi-

[1] Vgl. hierzu auch Grössel, a. a. O.

[2] Lib. III, Nr. 1 und Nr. 21.

cum" sind die des „pseudopolyphonen" Typs wohl am frühesten entstanden: dafür spricht neben verschiedenen anderen Kriterien vor allem die Tatsache, daß in ihnen das polyphone Prinzip wenigstens noch die Oberhand hat, während sich die Polyphonie in den Stücken des zuerst genannten Typs zumeist auf den Anfangsabschnitt beschränkt. Natürlich gibt es zwischen den Typen eine ganze Reihe von Zwittergebilden, wie z. B. vorwiegend „pseudopolyphone" Motetten mit akkordischem Beginn oder „polyphon-akkordische" mit pseudopolyphonem Mittelteil.[1] Sämtlichen Kompositionen aber ist ein großer Reichtum an Pausen gemeinsam. Im polyphonen Satz durchsetzen sie alle Stimmen, sodaß es häufig erst ganz kurz vor der Kadenz zur Vollstimmigkeit kommt,[2] im akkordischen dagegen pausiert gewöhnlich eine einzige Stimme einen ganzen Abschnitt hindurch und springt dann im nächsten für eine andere wieder ein; diese Chorspaltung wird allerdings gewöhnlich nur auf kurze Strecken und ohne konstruktiven Sinn angewandt.

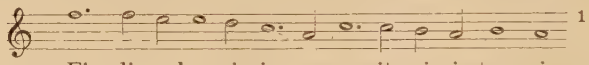
Daß die erwähnte Kontrastarmut der meisten Motetten Ottos die Wirkung dieser Werke auf den Hörer entscheidend beeinflußt, ist natürlich. Trotzdem wäre der Eindruck der Einförmigkeit zu vermeiden, wenn die Motivik durch weitgespannte, erfindungsreiche Melodiebögen die Aufmerksamkeit fesselte. Statt dessen trägt sie noch zur Erhöhung jenes Eindruckes bei, denn auch nach den vielversprechendsten Linienbildungen so mancher Motettenanfänge bleiben sämtliche Stimmen alsbald in kurzen Motiven stecken, die besonders in der Oberstimme in kleinen Abständen immer wieder ein und denselben Ton berühren und sich zu den Kadenzen hin in konventionellen Floskeln verlieren:



Die Lösung, die Otto in den Motetten des „Opus musicum" für das Wort-Ton-Problem findet, ist seiner ganzen Generation eigen und bildet den schärfsten Gegensatz zu derjenigen, die wenige Jahrzehnte später die Motettenkomposition beherrschen sollte. Für ihn wie für seine Altersgenossen steht der Gesamtinhalt eines Textes im Vorder-

[1] Vgl. „Filius hominis" (Lib. III, Nr. 12) und „Pater Abraham" (Lib. II, Nr. 26).
[2] Vgl. „Fili recordare" (Lib. II, Nr. 26, secunda Pars), 1. Abschnitt.

grund, doch nicht als etwas Einmaliges, nur dem betreffenden Text Eigenes, sondern als der geistliche Charakter, die kirchliche Gebundenheit des Stückes schlechthin; er ist also letzten Endes gattungsbestimmt. Eine derartig weite Fassung des Inhaltsbegriffes brachte es noch um die Mitte des 16. Jahrhunderts mit sich, daß die Komponisten sich über alle Forderungen des Textes hinwegsetzten und ihn lediglich als Substrat behandelten. Bald danach aber zeigen sich bereits die ersten Vorboten einer neuen Textauffassung, die auch die Werke Ottos und der Meister seiner Generation noch beherrscht. Spielt auch der Inhalt für sie nur in jener allgemeinsten Weise eine Rolle, so binden sie sich doch an die Textform, und zwar nicht nur im Sinne einer Übernahme der textlichen auf die musikalische Gliederung, sondern durch eine genaue Berücksichtigung der sprachlichen Akzente. Ottos Deklamation in den Motetten des „Opus musicum" ist stets „sinngemäß", d. h. die Verteilung der musikalischen Akzente richtet sich nach derjenigen der textlich-formalen, Mittel und Stärke der Akzentuierung aber wählt der Komponist nach rein musikalischen Gesichtspunkten aus:



[1]

Im vorstehenden Stimmausschnitt z. B. werden alle drei Deklamationsforderungen erfüllt. Dem Wort „non" allerdings, das den inhaltlichen Hauptakzent trägt, wird bei dieser rein formalen Sprachbehandlung keine besondere Beachtung geschenkt, wie denn überhaupt die musikalische Deklamation als Ausdrucksmittel für die durch den Textinhalt erweckten Gefühle, also die „beseelte" Deklamation, im „Opus musicum" nirgends in Erscheinung tritt. — Im allgemeinen deklamiert Otto in seinen Motetten vorwiegend syllabisch, so vor allem in den akkordisch gesetzten Abschnitten und den Kopfmotiven der polyphonen und pseudopolyphonen. Sobald die Stimmen allerdings in ein zielloses Weiterspinnen verfallen, gewinnt gelegentlich die Melismatik die Oberhand, bezeichnenderweise aber fast ausschließlich in Gestalt von „pathetischen" Melismen zur Erhöhung der feierlichen Wirkung. Koloraturen im Dienste der Tonmalerei dagegen treten nur ganz vereinzelt einmal auf, entsprechend der untergeordneten Rolle, die die Einzelheiten des Textinhaltes in diesen Motetten für die Komposition spielen, und auch dann nur bei Worten, deren musikalische Ausdeutung bereits traditionell geworden war.[2]

[1] Diskantbeginn der Motette „Filius hominis" (Lib. III, Nr. 12).

[2] Vgl. z. B. die aufwärtsstrebenden Viertelläufe am Anfang der Motette „Surge" (Lib. II, Nr. 5).

Infolge der außerordentlich sparsamen Anwendung chromatischer Fortschreitungen und alterierter Töne wirkt auch die Harmonik der Motetten nicht sehr abwechslungsreich. Nur bei Abschnittsübergängen tritt sie gelegentlich, wie in den „Cantiones sacrae" Schützens, in den Dienst der Kontrastbildung, und zwar in Gestalt des Dur-Moll-Wechsels auf gleichen oder auch verschiedenen Tonstufen.[1] Die Binnenkadenzen beschränken sich auf die Tonika und ihre nächstverwandten Tonarten, die Dominanten und Parallelen; das Dominant-Tonika-Verhältnis der Schlußkadenzen aber ist das einzige Band, das die beiden Partes der durchweg zweiteiligen sechsstimmigen Motetten miteinander verknüpft. Tonal nehmen die Stücke des „Opus musicum" die in jener Zeit der Wandlung um 1600 übliche Mittelstellung zwischen dem System der Kirchentonarten und dem Dur-Moll-System ein, die auch die „Cantiones sacrae" von Schütz noch erkennen lassen.

Alles, was bisher über die fünf- und sechsstimmigen Motetten des „Opus musicum" gesagt wurde, gilt ebenso für die achtstimmigen seines ersten Teiles;[2] nur Gesamtaufbau und Gliederung, die hier durch die Doppelchörigkeit bestimmt werden, lassen sich nicht ohne weiteres mit denen jener Kompositionen identifizieren. Die beiden vierstimmigen Chöre, die sich in einigen Stücken in gleicher, in anderen in verschiedener Höhenlage bewegen, sind durchaus gleichberechtigt, und jeder von ihnen singt den ganzen Text, dergestalt, daß an den Stellen, an denen sie alternieren, textlich eine Wiederholung, musikalisch aber entweder eine Wiederholung oder eine Beantwortung zustandekommt. Abgesehen von wenigen Ausnahmen beginnen sämtliche Partes mit einem solchen Wechsel der Chöre, zuerst in langen Abständen, dann in immer kürzeren, bis am Schluß die Vollstimmigkeit erreicht ist. Dem langsamen, imitierenden Einführen bei den einchörigen Motetten entspricht also hier die allmähliche Verengerung des zeitlichen Abstandes zwischen den beiden Chören; das dort beobachtete Ausklingen am Ende aber findet in den doppelchörigen Stücken, zumindest in den einzelnen Partes, keine Parallele, denn die Vollstimmigkeit des Schlusses bezeichnet ja gerade einen Höhepunkt.

Satztechnisch unterscheiden sich diese Motetten von den geringstimmigen nur durch die stärkere Betonung des schlichten, akkordischen Satzes, wie sie das rasche Alternieren der Chöre mit sich bringt. Tritt dieses in den Hintergrund, wie z. B. meist am Anfang der Stücke, so

[1] Vgl. z. B. die Motetten „Pater Abraham", 1. u. 2. Teil und „Dixit Dominus".

[2] Die Motette „Ave Maria" (Lib. I, Nr. 4) ist neugedruckt bei Blume, a. a. O. Nr. 8.

wird der Satz gewöhnlich durch mancherlei Imitationsandeutungen aufgelockert.[1] Dieser Wechsel der Satzweise ist also, genau wie der damit verbundene Übergang von vorwiegend melismatischer zu syllabischer Deklamation, ein rein praktisches Erfordernis und wirkt, da er in sämtlichen Motetten in annähernd gleicher Weise und Reihenfolge auftritt, nirgends als Kontrastbildung, sondern einfach als Konstruktionsmittel. Scharfe Gegensätze aber fehlen den mehrchörigen Stücken so gut wie den einchörigen, denn hier wie dort liegt ja die gleiche, jeglicher Einzelausdeutung abgeneigte Textauffassung zugrunde.

Auf ihr allein aber beruht im Grunde der große Unterschied zwischen den Ottoschen Motetten des „Opus musicum" und den „Cantiones sacrae" von Schütz. Die Mittelstellung der Satzweise zwischen Linearität und Akkordik, die der Harmonik zwischen Kirchentonarten- und Dur-Moll-System, ja, auch einige Charakteristika des Gesamtaufbaus, wie das allmähliche Einführen und langsame Ausklingen, sind Eigenschaften beider Werke. Zum Wort-Ton-Problem aber nehmen die beiden Komponisten grundsätzlich verschiedene Stellungen ein, deren Unterschied am besten durch die Schlagworte der „sinngemäßen" und „beseelten" Deklamation gekennzeichnet wird. Für Otto ist der Text rhetorische und grammatikalische Form, deren Inhalt lediglich für die Wahl der musikalischen Gattung den Ausschlag gibt, für Schütz aber bilden Form und Inhalt eine untrennbare Einheit. Auch der sparsame Gebrauch, den Otto von tonmalerischen und -symbolischen Wendungen im „Opus musicum" macht, zeigt gegenüber der Fülle von Textausdeutungen in den „Cantiones sacrae" klar die grundsätzliche Verschiedenheit in der Textauffassung der beiden Meister, und aus ihr heraus erklären sich ohne weiteres alle sonstigen Abweichungen des jüngeren von dem älteren Werk. Wohl spielt dabei auch der Unterschied der musikalischen Begabung eine Rolle. Ausschlaggebend aber ist, daß Otto sich im „Opus musicum", obwohl früher erschienene Werke jüngerer Komponisten bereits einen Stilwandel ahnen lassen, noch als typischer Vertreter des 16. Jahrhunderts zeigt, während Schütz das Wort-Ton-Problem, allerdings unter weitgehender Benutzung der überlieferten Kompositionstechnik, wie alle seine Altersgenossen nur im Sinne persönlicher Einzelausdeutung zu lösen vermag. —

Die geringe Inhaltsbezogenheit, die Ottos letzte größere Veröffentlichung, das „Opus musicum", offenbart, macht sich in seinem Erstlingswerk, den „Melodiae continentes Introitus totius anni praecipuos" vom Jahre 1574 noch stärker bemerkbar, hier allerdings, wenigstens

[1] Vgl. Grössel, a. a. O. und als Beispiel die angeführte Motette „Ave Maria".

teilweise, bedingt durch die Gebundenheit der Kompositionen an den cantus firmus. Zwar sind in der liturgischen Melodie Text und Musik so unlöslich miteinander verschmolzen, daß die Durchdringung eines Stückes mit einem solchen cantus firmus zugleich die Durchdringung mit seinem textlichen Gehalt, also eine Herrschaft des liturgischen Inhaltes über die Musik bedeutet. Dem Komponisten aber sind damit die Hände gebunden, besonders wenn er, wie Otto es in diesem Werke meist getan hat, die cantus firmus-Melodie auf alle Stimmen verteilt[1] und sich so der letzten Möglichkeit einer eigenen Inhaltsausdeutung begibt. Gegensatz- und einschnittslos fließen die Stimmen im freien polyphonen Satz dahin, an Stelle der Syllabik des „Opus musicum" steht eine pathetische Melismatik, und die Deklamation macht häufig den Eindruck einer mehr oder weniger mechanischen „Textunterlegung" im alten Sinne.[2] —

Wenige Jahre vor der Veröffentlichung des „Opus musicum", 1601, schrieb Otto noch ein drittes Werk über lateinische Texte, nämlich das „Opusculum duarum vocum", eine Sammlung von 65 frei geschaffenen Bicinien über Evangelientexte.[3] Diese kleinen Sätze waren als Übungsstücke für die Kapellknaben gedacht und sind daher sicherlich auch dem jungen Schütz gut bekannt gewesen. Die Prägnanz der Motivik[4] und die Beweglichkeit der Stimmführung, die die Bicinien im Gegensatz zu den Motetten des „Opus musicum" auszeichnen, sowie auch die gelegentlich geradezu „beseelte" Deklamation[5] und die verhältnismäßig häufige Verwendung von „Bewegungsanalogien" zeigen deutlich, daß Otto doch nicht so ganz unberührt von den neuen Strömungen in der Motettenkomposition der Jahrhundertwende geblieben ist, wie es die Werke des „Opus musicum" allein vermuten lassen. Offenbar ist er jedoch noch so weit in den Anschauungen des 16. Jahrhunderts befangen, daß er sich derartige Freiheiten nur in einem Übungswerk wie den Bicinien, nicht aber in Motetten, die für den regelmäßigen Gebrauch im Gottesdienst bestimmt sind, erlauben zu können glaubt.

Die Bedeutung, die dem Kapellmeister Georg Otto für die musikalische Entwicklung des jungen Schütz zukommt, beruht weniger auf

[1] Vgl. Grössel, a. a. O.

[2] Vgl. z. B. den Introitus de F. Pentecostes (Blume, a. a. O. Nr. 3), besonders Takt 16—28 im Diskant.

[3] Vgl. Grössel, a. a. O. — Über die Texte vgl. S. 63, Anmerkung 3 und 4.

[4] Vgl. z. B. den Anfang des Biciniums Nr. 26 „Surrexit pastor bonus" bei Blume, a. a. O. Nr. 5.

[5] Vgl. z. B. den Anfang des Biciniums Nr. 11 „Fili quid fecisti nobis sic" (Blume, a. a. O. Nr. 6), dessen Oktavsprung und „pathetische Antezipation" des Wortes „quid" als Ausdruck der tiefen Erregung Marias gedeutet werden kann.

seinen eigenen musikalischen Fähigkeiten und Kompositionen, als vielmehr auf der Tradition, die Schütz in den Ottoschen Werken lebendig entgegentrat, und die keine andere war als diejenige Lassos und seiner Schule. Diesem Kreise gehörten alle deutschen Komponisten, die wie Otto um die Jahrhundertmitte und noch später geboren sind, an, auch wenn sie nicht zu den persönlichen Schülern Lassos zählten. Der spätniederländische Stil stellt eben in der lateinischen Motettenkomposition des ausgehenden 16. Jahrhunderts zugleich den deutschen dar; er deckt sich aber auch mit dem der älteren venezianischen Meister, etwa Andrea Gabrielis, so weitgehend, daß eine Scheidung zwischen „spätniederländisch" und „venezianisch" für diese Zeit ebenfalls kaum möglich scheint.[1] Ein Meister wie Otto also, dessen musikalisches Talent nicht dazu ausreichte, auf neuen Bahnen zu wandeln, konnte im Motettenschaffen gar keinen anderen Weg beschreiten als den der Nachfolge Lassos. Schon die beiden Kasseler Kapellinventarverzeichnisse von 1613 und 1638, von denen das erste acht, das andere fünf Sammlungen von Lasso enthält, zeigen, wie tiefgreifend der Einfluß war, den er am Kasseler Hof ausübte. Was Otto von dem großen Niederländer übernimmt, beschränkt sich naturgemäß nur auf kompositionstechnische Einzelheiten. Die Kunstgriffe, die das Genie hier und da als Mittel zu einem höheren Zweck verwendet, werden in der Hand des Epigonen zum Selbstzweck, zur Manier; die unendliche musikalische Vielgestaltigkeit der Werke Lassos aber und ihre gewaltige Ausdruckskraft bleiben für ihn unerreichbar. Diese Einstellung bildet das entscheidende Charakteristikum der gesamten deutschen Lasso-Nachfolge.

Das ungeheure Motettenschaffen Lassos umfaßt Kompositionen, die sich bis in Einzelheiten hinein als Vorbilder Ottos zu erkennen geben. So entspricht z. B. der Gesamtaufbau der Motette „Veni Domine et noli tardare"[2] mit seiner Gliederung in 19—6—21 Takte und seinem Mangel an Kontrasten dem in Ottos „Opus musicum" üblichen ganz und gar; ebenso stimmen der Übergangscharakter der Harmonik, die pseudopolyphone Satzweise und die syllabische, „sinngemäße" Deklamation in der Lassoschen Komposition mit den Werken des jüngeren Meisters überein. Jedoch bezeichnend für Lasso, in Ottos Motetten dagegen nirgends zu finden, ist die gleichzeitige Durchführung von Motiven mit verschiedenen Texten, dieselbe Praxis also, die auch in den „Cantiones

[1] Vgl. unten Kapitel III.

[2] Gesamtausgabe Bd. IX, Nr. 337. — Dieses Stück erschien zuerst 1583 in den „Harmoniae Miscellae" des Leonhard Lechner, einem Sammelwerk, das auch im Kasseler Kapellinventarverzeichnis von 1613 angeführt ist (vgl. Zulauf, a. a. O. S. 100).

sacrae" Schützens eine so wesentliche Rolle spielt, nur daß beide Komponisten damit eine ganz verschiedene Wirkung beabsichtigen und erzielen: Schütz verwendet diese Art der Doppelmotivik stets dazu, um durch einen Simultankontrast das Einzelmotiv und damit den Einzelinhalt besonders hervorzuheben; für Lasso aber steht der Gesamtinhalt, die Zusammengehörigkeit der Abschnitte im Vordergrund, weshalb er die Motive nicht als grundsätzliche Kontraste behandelt. Auch die wesentlichsten Merkmale seiner Motivik wie überhaupt seines ganzen Motettenschaffens, die Knappheit und Geschlossenheit, fehlen den Ottoschen Kompositionen fast vollständig. Hier zeigt sich ein typischer Unterschied zwischen den Werken des Genies und denen des Talentes: Das Genie vermag mit wenig Aufwand viel auszudrücken und bleibt stets Meister über die Form; das Talent aber verfällt nur allzu leicht in bedeutungslose Weitschweifigkeit und läßt sich häufig widerstandslos von den praktischen Erfordernissen des Augenblickes treiben.

Die Lösung des Wort-Ton-Problems, die in der Motette „Veni Domine" vorliegt, bedeutet für Lasso nur eine Möglichkeit von vielen, wie selbstverständlich auch seine rein musikalische Gestaltungsweise mit dem in dieser Motette eingeschlagenen Weg nicht annähernd erschöpft ist. Die Epigonen der Lasso-Nachfolge jedoch haben alle eben den Weg beschritten und die Möglichkeit herausgegriffen, die ihrem musikalischen Talent am angemessensten erscheinen, und so wird denn auch Ottos Stellung zum Wort-Ton-Problem eindeutig durch jene rein formale Textauffassung charakterisiert. – Wie völlig anders Lasso dagegen unter Umständen verfahren kann, zeigt die Motette „Pater Abraham, miserere mei",[1] ein Text, den auch Otto komponiert hat. Hier ergeben sich bei einem Vergleich genau so viele Unterschiede, wie sich vorher Gemeinsamkeiten herausgestellt hatten. Besteht bei Otto die einzige Verbindung zwischen beiden Partes in dem Dominant-Tonika-Verhältnis der Schlußkadenzen, so sind die Beziehungen bei Lasso, abgesehen von dieser äußerlichen Anknüpfungsweise, tief im musikalischen Aufbau begründet: in der prima Pars wirkt zwar der Anfang als langsame Einführung bis zu der schwungvollen Vereinigung aller Stimmen auf „Pater Abraham" im Takt 11, der Schlußabschnitt „et dixit illi Abraham" dagegen bedeutet kein Absinken, wie es der übliche Gesamtaufbau erforderte, sondern eine Zussammenballung der Stimmen im akkordischen Satz, die die Spannung des Hörers über die Kadenz hinaus auf die anschließende secunda Pars richtet; erst deren letzter Teil bringt die erwartete musikalische Beruhigung. Eine weitere Beziehung

[1] Gesamtausgabe Bd. VII, Nr. 275/76.

zwischen den Partes besteht in der Ähnlichkeit ihrer Anfangsabschnitte. Sind die beginnenden Ausrufe auch motivisch nicht identisch, so entsprechen sie sich doch in Ambitus und Bewegung, vor allem aber in ihrer Anwendung vollkommen; in beiden Fällen wird nämlich dem Motiv seine Umkehrung entgegengestellt.[1] Eine derartig enge Verknüpfung der Partes findet sich im „Opus musicum" Ottos nirgends; wohl aber verbindet Schütz in den „Cantiones sacrae" nicht selten die Teile seiner Motetten in ähnlicher Weise miteinander.

Offenbart sich schon in der gleichsam doppelpunktartig wirkenden Komposition des ersten Schlußabschnittes, sowie in der musikalisch gleichen Haltung der auch textlich einander entsprechenden Anfangsteile, wieviel lebendiger und plastischer Lasso die biblische Szene auffaßt als Otto, so kommt dies nun bei der Betrachtung der Einzelabschnitte mit voller Deutlichkeit zum Ausdruck. In der Ottoschen Motette werden diese zwar durch Kadenzen scharf, durch ihre Einzelwirkung jedoch kaum voneinander abgehoben; die Gliederung erfolgt also rein mechanisch nach Maßgabe der Textform, ohne den lebendigen Einzelinhalt zu berücksichtigen. Umgekehrt dagegen bei Lasso: hier kommt es weniger auf die Schärfe der Einschnitte an als vielmehr auf den unmittelbaren musikalischen Ausdruck der in den Abschnittstexten enthaltenen Gefühle oder Bilder und ihrer Beziehungen zueinander. Beide Partes bilden eine einzige Kette von Beispielen hierfür. Der Anruf „Pater Abraham" z. B. scheint sich zunächst nur mühsam der Brust des Verdammten zu entringen, dann aber steigert er sich rasch zu dem Hilfeschrei „miserere mei". In den in tiefer Lage durch langgedehnte Notenwerte wiedergegebenen Worten „quia crucior" kommt ferner die ganze dumpfe Qual des Verschmachtenden zum Ausdruck, aus der sich jedoch die Worte „in hac flamma" noch einmal als ein Verzweiflungsausbruch in die Höhe schwingen. Die secunda Pars dagegen wird ganz von der göttlichen Ruhe des Erzvaters getragen. Trotzdem entbehrt auch sie nicht der Kontraste; so werden vor allem die Worte „hic consolatur" und „tu vero cruciaris" scharf voneinander abgehoben. Dabei zeichnen sich die ersteren als einzige Stelle beider Motetten durch leichtbewegliche Vierteldeklamation aus, während die letzteren in ruhiger Haltung erscheinen; der Orgelpunkt aber bildet das Symbol der furchtbaren Unerbittlichkeit. Dieser letzte Gegensatz ist der einzige, von dem auch Ottos Komposition, allerdings in einem bedeutend ge-

[1] Diese Art der Doppelmotivik gebraucht Lasso übrigens noch häufiger als die oben erwähnte gleichzeitige Durchführung von Motiven mit verschiedenen Texten; hierfür gibt es aber auch in Ottos Motetten Beispiele, etwa in dem sechsstimmigen „Publicanus autem" (Lib. II, Nr. 36, 2) auf das Wort „percutiebat".

ringeren Grade, Notiz nimmt. Doch den deutlichsten Beweis für den geringen Wert, den der Kasseler Meister auf inhaltliche Einzelheiten und ihre musikalische Ausdeutung legt, liefert die Tatsache, daß er gerade die Worte „quia crucior in hac flamma", die förmlich ausdrucksgeladen sind, nicht mitkomponiert hat.

Die Deklamation aber kann in dieser Lassoschen Motette trotz der intensiven Einzelausdeutung nicht einmal „sinngemäß", geschweige denn „beseelt" genannt werden, sondern ist im wesentlichen einfach „indifferent",[1] und dennoch ist das Verhältnis der Musik zum Textinhalt ein viel lebendigeres und unmittelbareres als bei Otto. Dessen verstandesmäßigem Erfassen von Textform und gedanklichem Inhalt sowohl im Ganzen, wie im Teil und im Einzelwort steht bei Lasso das gefühlsmäßige Ergreifen der Stimmung gegenüber, die unaussprechlich hinter den Worten verborgen liegt. Bei diesem Beginnen duldet er keine Fesseln, nicht einmal die, die ihm aus der sprachlichen Form seines Textes erwachsen könnten, während Otto diese Fesseln gerade zu einer Hauptstütze seiner Motettenkomposition erhebt. Ein scharfer Gegensatz zeigt sich also hier zwischen den beiden Meistern, ein Gegensatz aber auch zwischen einem jeden von ihnen und Schütz. Berücksichtigt Otto bei der Deklamation, extrem gesprochen, nur die Form und nicht den Inhalt des Textes, so kommt es Lasso in diesem Beispiel nur auf den Inhalt, weniger dagegen auf seinen sprachlichen Ausdruck an; für Schütz aber sind Inhalt und Form unlöslich miteinander in eins verschmolzen.

Ein großer Unterschied besteht jedoch ferner zwischen den Werken von Schütz und Otto einerseits und denjenigen Lassos andererseits: den beiden jüngeren Meistern ist nämlich ihre Deklamationsweise — Schütz die „beseelte", Otto die „sinngemäße" — gleichsam zur Natur geworden: es fällt ihnen, wenigstens in ihren Motettenwerken, gar nicht ein, anders zu deklamieren. Für Lasso wurde dagegen schon ein Beispiel für „sinngemäße" und eines für „indifferente" Deklamation angeführt. Daß ihm auch die „beseelte" Deklamation nicht fremd ist, dafür enthält z. B. die Motette „Heu mihi, Domine" etliche Beweise,[2] und diese bilden in seinem Motettenschaffen keine Seltenheit.

[1] Vgl. z. B. die Komposition der Worte „ut intingat extremum digiti sui in aquam". — Selbst wenn die in der Gesamtausgabe vorliegende Textierung nicht ganz richtig sein sollte, so würde eine solche Strittigkeit doch gerade die „Indifferenz" der Deklamation beweisen, denn wäre sie „sinngemäß", so könnte in der Textierungsfrage keinerlei Problematik entstehen.

[2] Gesamtausgabe, Bd. IX, Nr. 339. Vgl. z. B. das „Heu mihi, Domine" im 2. Tenor, dessen Sextsprung und raschere Bewegung auf „Domine" so recht die Inbrunst eines aus tiefster Zerknirschung emporsteigenden Anrufes offenbaren.

Denselben Text hat auch Schütz in den „Cantiones sacrae" komponiert, und die Übereinstimmung zwischen beiden Motetten erstreckt sich vielfach, abgesehen von den allgemeinen Eigenschaften des Aufbaus und der Gliederung, bis in Einzelheiten. So erscheint in beiden Kompositionen bei den Worten „ubi fugiam" die Bewegung tonsymbolisch gesteigert, und hier wie dort wird der Anfangsabschnitt zunächst ohne seine Schlußworte „in vita mea" musikalisch durchgeführt, diese aber dann in wenig Takten, fast nur als Kadenz, darangefügt. Eine solche codahafte Verwendung von Schlußworten eines Abschnittes bildet in dem ganzen Zeitalter von Lasso bis Bach ein typisches Hilfsmittel zur besonders starken Hervorhebung von Schlußwirkungen in Mittelgliedern. Auch in Ottos Motetten sind Beispiele dafür zu finden.[1] —

Wesentliche Unterschiede zwischen beiden Stücken aber liegen auf den Gebieten der Satztechnik und der Deklamation. Lasso, der noch mehr am Anfang jener nach Homophonie und Akkordik strebenden Entwicklung steht, hält am vorwiegend polyphonen Satz fest, während die Schreibweise Schützens trotz aller Imitationsandeutungen in diesem Stück rein akkordisch fundiert ist; seine Deklamation aber zeichnet sich durch strengere Syllabik, sowie durch größere Beweglichkeit und Prägnanz vor der der Lassoschen Motette aus. Diese Gegensätze sind grundsätzlicher Art und erstrecken sich auf das gesamte Motettenschaffen der beiden Meister. — Von sekundärer Bedeutung ist es dagegen, daß in der Komposition Lassos jeglicher Kontrast fehlt, während er in der Schützischen Cantio recht eigentlich das Aufbauprinzip des ganzen Stückes bildet. Hat doch die Betrachtung der Motette „Pater Abraham" bereits gezeigt, welch beherrschende Stellung Lasso dem musikalischen Kontrast unter Umständen einräumt, und noch deutlicher lehrt dies die Motette „Non moriar, sed vivam",[2] in der die tonsymbolische Darstellung des Sterbens im Gegensatz zum Leben mit ihrer geradezu dramatischen Überzeugungskraft unmittelbar auf den Anfang der Schützischen Cantio sacra „Ego dormio, et cor meum vigilat" hinweist. Der Unterschied im Vorgehen der beiden Meister besteht nur darin, daß Schütz, zumindest in den „Cantiones sacrae", den Kontrast zum Aufbau- und Gliederungsprinzip aller Stücke erhebt, während Lasso mehr nach Gutdünken mit ihm verfährt.

Da das Ziel der beiden Komponisten, die lebendigste Einzelausdeutung der Gefühlsinhalte, in den meisten Motetten das gleiche ist, so

[1] Vgl. Lib. II, Nr. 26, 1 „in aquam".
[2] Gesamtausgabe Bd. IX, Nr. 347.

liegt es auf der Hand, daß ein ähnlicher Reichtum an tonmalerischen und -symbolischen Wendungen wie bei Schütz auch in Lassos Motetten zu finden ist. Hier seien aus der Fülle der Beispiele nur der bereits erwähnte Gegensatz zu Beginn der Motette „Non moriar, sed vivam" und die tonmalerische Koloratur in dem angeführten „Pater Abraham" auf die Worte „in hac flamma" herausgegriffen; auch die Chromatik als Ausdruck seelischer Erregungen, wie sie beispielsweise in dem sechsstimmigen „Timor et tremor"[1] verwandt wird, bildet in Lassos Motetten keine Seltenheit. Während jedoch bei Schütz die tonmalerische oder -symbolische Wendung stets auf dem Wort auftritt, das sie malen oder symbolisieren soll, ist das bei Lasso, seiner erwähnten Einstellung zur Textform entsprechend, nicht unbedingt erforderlich · nur innerhalb des dazugehörigen Abschnittes muß sie erscheinen, das Wort im einzelnen aber ist Nebensache. So bringt er denn z. B. in der Motette „Misericordias Domini in aeternum cantabo"[2] die tonmalerisch auf „cantabo" bezügliche Koloratur beliebig auch auf jedem der anderen Worte an. Das hängt allerdings zum Teil mit der in diesem Abschnitt angewandten Art der „Doppelmotivik" zusammen. Die hier geübte Praxis, eine Motette gleichsam mit einem kontrapunktisch gearbeiteten Bicinium zu beginnen, kommt bei Lasso häufiger vor als die beiden schon betrachteten Erscheinungsformen der Doppelmotivik, die Themenumkehrung und die gleichzeitige Durchführung verschiedener Texte. In den „Cantiones sacrae" Schützens dagegen ist zwar die letztgenannte Form auf Schritt und Tritt zu finden, bicinienartige Anfänge aber fehlen hier vollkommen. Diese Verschiedenheit erklärt sich wiederum aus dem grundsätzlichen, zeitlich bedingten Unterschied zwischen den Werken der beiden Meister: für Schütz, dessen Motivik aus dem Text erwächst, ist es unmöglich, ein und dieselben Worte durch zwei verschiedene Motive auszudrücken, Lasso jedoch kommt es darauf gar nicht an. Abgesehen davon zeigt es sich hier noch einmal deutlich, wie viel näher der ältere Meister der echten Linearität doch noch stand als der jüngere.

Aus der Verwandtschaft kongenialer Geister, wie sie Lasso mit Schütz verbindet, ergibt sich also eine andere Gruppenbildung als aus der teilweise zwischen Schütz und Otto herrschenden Übereinstimmung auf Grund von zeitstilistischen Merkmalen. Ausgehend von ein und derselben kompositionstechnischen Basis gelangen Lasso und Schütz auf verschiedenen Wegen zum gleichen Ziel, der musikalischen Wieder-

[1] Gesamtausgabe Bd. XIX, Nr. 673/74.
[2] Gesamtausgabe Bd. IX, Nr. 340.

gabe des im einzelnen Textabschnitt beschlossenen Gefühlsinhaltes; für sie beide ist ja der Textinhalt von lebendigstem Leben erfüllt, und beide sind imstande, dem Reichtum, den sie in sich tragen, auch einen adäquaten Ausdruck zu verleihen. Für Otto hingegen besitzt der Inhalt keine Bedeutung. Er bestimmt nur die geistige Haltung der Komposition im allgemeinen; im übrigen ist diese aber sich selbst genug. Eine derartige Behandlungsweise, für die Otto in einer kleinen Gruppe Lassoscher Motetten Vorbilder fand, hat er nun gleichförmig auf sein gesamtes „Opus musicum" übertragen, sodaß das Werk im ganzen wie jedes seiner Einzelstücke den Stempel der Einförmigkeit trägt und sich auch dadurch scharf von dem Motettenschaffen der beiden anderen Meister unterscheidet. So wenig Wert er aber auf den Textinhalt legt, so sorgfältig verfährt er grundsätzlich, der allgemeinen Zeitströmung entsprechend, mit der Textform, und dies verbindet ihn mit seinem Schüler Schütz, trennt ihn hingegen von seinem Lehrer Lasso, in dessen Werken eine derartige Notwendigkeit nicht besteht. Immerhin aber basiert sein ganzes Schaffen, wie dasjenige seiner Altersgenossen, doch allein auf diesem, und die Abweichungen bestehen, soweit sie nicht zeitbedingt sind, eben in der Unfähigkeit des Talentes, dem Gedankenflug des Genies auf allen seinen Bahnen zu folgen.

Ein stärkerer Unterschied tritt allerdings zutage, wenn man die doppelchörigen Motetten Ottos mit denen Lassos vergleicht. In Aufbau und Satzweise zwar lehnt sich Otto an die Werke des älteren Meisters an, wiewohl in seinen Motetten der Satz Note gegen Note eine größere Rolle spielt als bei Lasso, der immer bestrebt ist, durch eine gewisse Auflockerung noch den Schein der Linearität zu wahren.[1] Verschieden ist dagegen das Verhältnis der Chöre zueinander. Während in Ottos Motetten jeder Chor den ganzen Text vorbringt, verteilt Lasso die Sätze sinnentsprechend auf beide Chöre und faßt den einen textlich und musikalisch einfach als Fortsetzung des anderen auf. So bevorzugt er denn für seine mehrchörigen Kompositionen auch vielfach Texte in Dialogform und teilt jedem der Chöre eine bestimmte Person zu.[2] Nur kurz vor den vollstimmigen Abschlüssen, wenn der Abstand des Alternierens sich immer mehr verkleinert, treten, sei es am Ende der ganzen Motette, sei es vor einem Mitteleinschnitt, auch bei Lasso Textwiederholungen auf, die musikalisch entweder eine Beantwortung oder eine Wiederholung darstellen. So eng sich Otto also in den einchörigen

[1] Vgl. zu dieser und allen folgenden Bemerkungen die Motette „Osculetur me" (Gesamtausgabe Bd. XXI, Nr. 724).

[2] Vgl. z. B. Gesamtausgabe Bd. XIX, Nr. 714 und 716; Bd. XXI, Nr. 744 und 746.

Motetten an das Vorbild Lassos hält, so weit entfernt er sich von ihm in seinen mehrchörigen Werken; mit diesen scheint er vielmehr eher den Spuren des Jakob Gallus zu folgen, dessen „Moralia" ja, dem Verzeichnis zufolge, auch im Kapellinventar von 1613 enthalten sind.[1] Maßgebend für eine solche Änderung im Verhältnis der Chöre wird in erster Linie das modernere Tonalitätsgefühl der jüngeren Meister gewesen sein, das sie zur tonalen Beantwortung der Chöre drängte.

Umso deutlicher treten hingegen die stilistischen Beziehungen zu Lasso bei der Betrachtung der Ottoschen Bicinien hervor; auch Lasso hatte ja zur Übung seiner Kapellknaben eine Reihe derartiger Stücke geschrieben. Beide Werke zeigen, obwohl das Lassosche 1577, das von Otto 24 Jahre später entstanden ist, in Aufbau, Gliederung und Satzweise eine auffallende Ähnlichkeit. Ein Unterschied aber tritt deutlich zutage: Lassos Stücke nämlich sind wirkliche polyphone Sätze; die Nachahmung wird meist bis zum Schluß des betreffenden Abschnittes beibehalten, und die Stimmen bilden vollkommen selbständige Linien, von denen sich fast nie, auch an den Schlüssen kaum, eine der anderen unterordnen muß. Ottos Bicinien dagegen können nur als „pseudopolyphon" bezeichnet werden, denn die Anfangsimitationen münden alsbald in harmonisch fundierte Stimmverflechtungen und ausgedehnte Kadenzfloskeln aus. Aber gerade daraus, daß die Lassoschen Sätze offenbar Ottos direkte Vorbilder gewesen sind, kann man darauf schließen, daß alle Abweichungen des jüngeren von dem älteren Werk durch den großen Altersunterschied zwischen den beiden Komponisten bedingt sind. Die reine Polyphonie weicht eben immer mehr und mehr einer Scheinpolyphonie, die sich mit Imitationsandeutungen begnügt und dabei einer festen harmonischen Basis bedarf. —

Auch unter den Komponisten aus Ottos Generation aber gibt es Meister, die nicht ganz dem allmächtigen Einfluß der Münchener Schule erliegen. Ein solcher ist vor allem Jakob Gallus, dessen großes Motettenwerk, das „Opus musicum", in vier Teilen in den Jahren 1586—90 erschien.[2] Ist auch über den Entwicklungsgang des Krainer Meisters im einzelnen nichts bekannt, so kann man doch aus seinem Aufenthalt als Kapellknabe am Wiener Hof 1574 und besonders aus den Werken, die in seinem Nachlaß gefunden wurden, darauf schließen, welchen Einflüssen er ausgesetzt war und welche seiner Zeit- und Altersgenossen er besonders hoch schätzte.[3] Dabei steht, wie es damals kaum anders möglich war, Lasso im Vordergrund und neben ihm in erster Linie

[1] Vgl. Zulauf, a. a. O. S. 102.
[2] Teilweise veröffentlicht in DTÖ. VI, 1; XII, 1; XV, 1; XX, 1; XXIV u. XXVI.
[3] Vgl. Mantuani, Vorrede zu DTÖ. VI, 1.

Komponisten, die entweder zu seinem Kreise gehörten oder ihm nahestanden. Hat sich Gallus nun auch ihrer Einwirkung keineswegs entzogen, so wahrt er doch weitgehend seine Selbständigkeit, und erst eine Ausdehnung des oben angestellten Vergleichs auch auf seine Werke zeigt die ganze Reichhaltigkeit der Motettenkomposition in Deutschland zu jener Zeit.

Gallus weist in der Deklamation seiner Motetten eine starke Ähnlichkeit mit derjenigen seines Altersgenossen Otto auf. Auch für ihn ist die „sinngemäße" die einzig mögliche Deklamationsweise, doch durchsetzt er sie noch, im Gegensatz zu Otto, auf Schritt und Tritt mit tonmalerischen oder -symbolischen „Bewegungsanalogien".[1] Was also die beiden Meister miteinander gemeinsam haben und was sie zugleich von dem älteren Lasso trennt, das ist die zentrale Stellung, die sie in ihrem gesamten Motettenschaffen der sprachlichen Form ihrer Texte einräumen. Während jedoch für Otto diese gemeinsame Grundlage der „sinngemäßen" Deklamation das einzige Band ist, das Text und Musik miteinander verknüpft, setzt Gallus die Musik auch zum Textinhalt in Beziehung, wenn diese Verbindung auch nur rein verstandesmäßig zu erfassen ist. Dabei treten aber tonmalerische Koloraturen entschieden zurück hinter denjenigen „Bewegungsanalogien", die sich mit dem Prinzip der Syllabik vereinbaren lassen, denn wenn sie auch ohne weiteres den Forderungen der Akzentverteilung untergeordnet werden können, so sind sie doch Ausgeburten einer rein musikalischen Phantasie und von Hause aus ohne Beziehung zur sprachlichen Form des Textes. Durch das tonmalerische oder -symbolische Auf und Ab einer Melodielinie aber und durch die Intervallsprünge wird die Prägnanz der Deklamation nicht nur nicht beeinträchtigt, sondern sie kann im Gegenteil durch sie eher noch verschärft und in ihrer Wirkungskraft verstärkt werden.

Daß Gallus gelegentlich auch „beseelt" deklamieren kann, beweist zum Beispiel die Motette „Ecce, quomodo moritur":[2] die große Wirkung dieses schlichten akkordischen Satzes beruht lediglich auf der Deklamation der Oberstimme. Hier ist tatsächlich der Gefühlsinhalt und nicht nur die sprachliche Form des Textes für die Komposition

[1] Vgl. die Motette „Super montem excelsum", op. mus. I, 1586 (DTÖ. VI, Nr. 15), besonders den Anfang des Altes.

[2] Op. mus. II, Prag 1587 (DTÖ. XII, 1, Nr. 13, S. 171 und Schering, Geschichte der Musik in Beispielen Nr. 131). Aus der Palestrinaschen Dreiklangsharmonik dieses Stückes ragen nur drei Sextakkorde hervor: auf der dritten Silbe von „sublatus" im ersten, auf der zweiten Silbe von „locus" und auf der letzten Silbe von „habitatio" im zweiten Teil.

bestimmend gewesen, besonders auch am Schluß, wo sich die Melodielinie auf „et erit in pace" zum ersten Mal in dem ganzen Stück durch einen größeren Intervallsprung aus der bis dahin nicht verlassenen tiefen Lage aufschwingt. Trotzdem aber besteht ein deutlich erkennbarer Unterschied zwischen diesem selten vorkommenden und vielfach nur rein mechanisch darstellenden Eingehen auf den Inhalt bei Gallus und der lebendigen Einzelausdeutung der Lasso und Schütz. Verwendet doch Gallus auch den Kontrast, der in Lassos Motetten ein wesentliches Ausdrucksmittel, bei Schütz aber das Aufbau- und Gliederungsprinzip schlechthin bildet, nur selten. Die Motivik in seinen Motetten aber ist, trotz der derjenigen Ottos ähnlichen Lösung des Wort-Ton-Problems von Lassoscher Geschlossenheit und Prägnanz und weit entfernt von der Eintönigkeit, die in den Werken des Kasseler Meisters zutage tritt.

Stimmt Otto jedoch gerade in der Lösung der vom Text unabhängigen, rein musikalischen Probleme des Gesamtaufbaus, der Gliederung und der Satzweise trotz des bestehenden Altersunterschiedes gemeinhin mit Lasso überein, so zeigt Gallus eben auf diesen Gebieten seine Selbständigkeit. Die in Lassos und Ottos Werken so gut wie in den „Cantiones sacrae" Schützens vorherrschende Gewichtsverteilung allerdings findet sich auch in seinen Motetten.[1] Daneben treten jedoch darin noch andere Charakteristika des Gesamtaufbaus hervor: die meisten dieser Kompositionen haben nämlich Wiederholungsformen irgendwelcher Art, sei es, daß der Schlußabschnitt wiederholt wird (Refrainform),[2] sei es, daß der Komponist am Ende auf den Anfangsabschnitt zurückgreift (Rahmenform);[3] die Motetten mit zwei selbständigen Partes aber sind fast immer durch die textliche und musikalische Identität ihrer Endglieder miteinander verbunden.[4] Wohl gibt es alle diese Formen auch bei den anderen Meistern, jedoch stellt dort eine Ausnahme dar, was hier fast zur Regel geworden ist; besonders die Rahmenform spielt weder bei Lasso noch bei Otto eine wesentliche Rolle. In ihren Werken besteht die Architektonik des Aufbaus, d. h. seine planmäßig auf Beziehungen der Glieder zueinander beruhende Anlage, zumeist in bloßen Entsprechungen der Ausdehnung und Behandlung der Einzelabschnitte, denen bestimmte Funktionen innerhalb des Ganzen zugewiesen werden; in Gallus' Motetten aber verdichten sich diese Entsprechungen bis zur völligen Gleichheit einzelner Teile. Von der Rahmenform aus ist es

[1] Vgl. z. B. die Motetten „Ego sum panis vivus", op. mus. IV, 1590 (DTÖ. XX, S. 48) und „Super montem excelsum", op. mus. I, 1586 (DTÖ. VI, 1, Nr. 15).

[2] Motette „Utinam dirumperes coelos", op. mus. I, 1586 (DTÖ. VI, 1, Nr. 13).

[3] Motette „Veni Domine" (secunda Pars zu „Utinam dirumperes").

[4] Motetten „Ego sum panis vivus" und „Super montem excelsum".

dann kein weiter Schritt mehr zur Ritornellform, wie sie Giovanni Gabrieli in seinen „Symphoniae sacrae" ausgeprägt hat. Diese Entwicklung von der Refrainbildung über die Rahmen- zur Ritornellform offenbart deutlich das Streben des ausgehenden Jahrhunderts nach festen architektonischen Gebilden auf musikalischer Grundlage. Daß Schütz in den „Cantiones sacrae" von keiner der drei Arten Gebrauch macht, ist ein weiterer Beweis dafür, daß in diesem Werk allein der Text maßgebend und rein musikalische Forderungen daher sekundär sind; die „Geistliche Chormusik" von 1648 dagegen weist verschiedene Beispiele für Rahmenformen auf.

Als Vorbild für den häufigen Gebrauch einer so ausgeprägten Architektonik in Gallus' Motetten mag vielleicht Philipp de Monte anzusehen sein, der zur selben Zeit Kaiserlicher Kapellmeister in Wien war, als Gallus der Hofkapelle als Sänger angehörte. Unter de Monte's Motetten, allerdings besonders unter denjenigen eines Spätwerkes, des „Liber septimus Motettorum cum 5 vocibus"[1] von 1600, laufen nämlich viele entweder in Refrains aus oder aber sie enthalten ritornellartige Bildungen, wie z. B. die Motette „Impetum inimicorum ne timueritis".[2] - Mit de Monte gemeinsam ist Gallus ferner im Gegensatz zu Lasso die Betonung der rein akkordischen Schreibweise und die Beschränkung der Imitation auf die Anfangsabschnitte, sowie die Benutzung der Chorspaltung als hauptsächlichstes Gliederungsmittel.[3]

Auf allen diesen Gebieten wahrt also der Krainer Meister Lasso gegenüber weitgehend seine Selbständigkeit. Nur durch einen Überblick über größere Abschnitte aus dem gesamten Motettenschaffen beider aber kann man zur Erkenntnis dessen gelangen, was jedem von ihnen bei der Komposition besonders am Herzen lag, wobei natürlich von den Werken abzusehen ist, die, wie z. B. die Motette „Versa est in luctum",[4] eindeutig erkennen lassen, daß sich Gallus in ihnen den älteren, so weithin berühmten Meister bewußt zum Vorbild genommen hat. Der Unterschied in der Stellung zum Wort-Ton-Problem beruht nicht darauf, daß Lasso *immer* eine andere Deklamationsweise verwendet als Gallus und daß sein Verhältnis zum Gefühlsinhalt des Textes *stets* ein engeres ist als bei jenem. Er besteht vielmehr

[1] Gesamtausgabe seiner Werke, hg. von Georgius van Doorslaer, Band 17. — Von seinem Motettenschaffen ist bisher nur sehr wenig zugänglich (vgl. Gesamtausgabe Band 2 und 15).

[2] Gesamtausgabe Bd. 17, Nr. 29.

[3] Vgl. hierzu die bereits erwähnte Motette „Utinam dirumperes coelos" mit ihrer secunda Pars.

[4] Op. mus. II (DTÖ. XII, Nr. 95, S. 97).

darin, daß der ältere Komponist nicht so zwangsläufig wie der jüngere durchweg sinngemäß deklamieren muß, sondern imstande ist, sich der Textform gegenüber auch indifferent zu verhalten, und daß er selbst an solchen Stellen nach dem musikalischen Ausdruck der im Text enthaltenen Affekte strebt, während Gallus diesen trotz der formalen Geschlossenheit seiner Deklamation zumeist gleichgültig gegenübersteht. Er legt also – und das ist das wesentlichste Merkmal des Unterschiedes – den größten Wert auf die Wiedergabe der sprachlichen Form; für Lasso aber bildet, wenn auch keineswegs immer unter Vernachlässigung dieser Form, der Inhalt des Textes den eigentlichen Gegenstand der Komposition.

Die Betonung der Form in Gallus' Motettenschaffen zeigt sich genau ebenso bei der Betrachtung des Gesamtaufbaus in der Vorliebe für Refrain- und Rahmenbildungen, sowie für scharfe Gliederung. Lasso hingegen kann es in den Stücken, bei deren Komposition er sich allein nach dem Einzelinhalt des Textes richtet, naturgemäß nicht auf die Herstellung derartiger rein musikalischer Beziehungen ankommen. Trotzdem ist es ihm um einen sinnvollen, ausgewogenen Gesamtaufbau zu tun, und in der Gewichtsverteilung innerhalb der einzelnen Motetten stimmt er denn auch mit Gallus völlig überein. — Von den beiden Hauptproblemen, die während der Entstehungszeit der Schützischen „Cantiones sacrae", um 1620, die Motettenkomposition beherrschen, besteht also das eine, das des Gesamtaufbaus, bereits für die Meister des ausgehenden 16. Jahrhunderts. Das andere jedoch, das der Einzelausdeutung, ist für dieselben Komponisten noch so gut wie gar nicht vorhanden. Das beweisen eben die Motetten von Gallus: in ihnen wird zwar der Text sprachlich richtig und sinnentsprechend deklamiert, die feinen gefühlsmäßigen Regungen jedoch, die in jedem Einzelabschnitt verborgen sind, finden in der Musik meist keinen adäquaten Ausdruck; daher auch die Kontrastarmut dieser Kompositionen. Lasso hingegen weist in vielen seiner Motetten der Einzelausdeutung dieselbe herrschende Stellung zu, die ihr die Meister um 1620 einräumen. Er geht in jedem Textabschnitt dem den Worten innewohnenden Gefühlsgehalt bis ins letzte nach und kommt so zu einer Abfolge von beziehungsvollen, aber untereinander kontrastierenden Gliedern voll der lebendigsten Wirkung. Nur in einem Punkte unterscheidet sich seine Lösung dieses Problems von der um 1620 gebräuchlichsten: er kann die Einzelausdeutung unter Umständen auch allein aus dem Textinhalt heraus, ohne Berücksichtigung der sprachlichen Form, bewirken, um 1620 aber mußte sie aus dieser herauswachsen als „Beseelung" der Deklamation.

So weist Lassos Motettenschaffen durch die Stellung, die die Einzelausdeutung darin einnimmt, weit in die Zukunft voraus. Daß er jedoch andererseits dieses Eingehen auf den Abschnittsinhalt vielfach durch eine gänzliche Vernachlässigung der sprachlichen Form, d. h. durch „indifferente" Deklamation, zu erreichen sucht, das charakterisiert ihn zugleich als Glied einer viel älteren Generation. Gallus dagegen beweist dadurch, daß die „sinngemäße" Deklamation für ihn überhaupt die einzig mögliche Art der Textbehandlung darstellt, daß er wohl Zeit-, nicht aber Altersgenosse Lassos ist und einer jüngeren Generation angehört.[1] Bei ihm wie auch bei dem gleichaltrigen Otto finden sich wohl die deklamatorischen Voraussetzungen für eine Einzelausdeutung im späteren Sinne, jedoch noch nicht das dazu nötige innere Verhältnis zum Textinhalt. Die lebendige Darstellungskraft Lassos verbunden mit der ausgezeichnet sinngemäßen Deklamation von Gallus aber sollte dann später die charakteristische Grundlage der Schützischen „Cantiones sacrae" bilden.

Es ist bezeichnend, daß Otto, der doch nach Aufbau und Gliederung, Satztechnik und Harmonik seiner Motetten durchaus zur Lasso-Schule zu rechnen ist, sich also kompositionstechnisch stark von Gallus unterscheidet, gerade bei der Lösung des Wort-Ton-Problems in dessen Fahrwasser einlenkt. Hier war eben die Verwandtschaft zu seinen Altersgenossen, die stilistische Bindung an seine eigene Zeit, stärker als die Tradition, der er sich im übrigen als Meister zweiten Ranges nicht zu entziehen vermochte. Sein Verhalten aber kann als typisch gelten für alle musikalischen Talente des ausgehenden Jahrhunderts. Ihr ganzes Schaffen bewegt sich, gleich dem seinigen, zwischen der Kompositionsweise Lassos und derjenigen des Jakob Gallus, zwischen einer auf den Inhalt gerichteten und einer formalen Textbehandlung, zwischen vorwiegend polyphoner und stark akkordischer Satztechnik, zwischen Kontrastbildungen und gleichförmiger Faktur, zwischen Verhüllung und Betonung der Gliederung, und je nach Lebensalter und Veranlagung nähern sie sich bald der einen, bald der anderen Auffassung. —

So kann es nicht wundernehmen, wenn die Werke anderer Kasseler Meister mit denjenigen Ottos prinzipiell übereinstimmen. Doch mehr noch: diese Verwandtschaft erstreckt sich hier weit über die grundlegenden Stilmerkmale hinaus bis auf letzte stilistische Einzelheiten und läßt klar erkennen, daß das Schaffen des Kapellmeisters offenbar tonangebend für den ganzen Hof gewesen ist. Das geht besonders deutlich

[1] Vgl. Wilhelm Pinder, Das Problem der Generation, Berlin 1926.

aus dem großen Motettenwerk des Valentin Geuck, dem „Novum et insigne opus, continens textus metricos sacros Festorum, Dominicarum et Feriarum" vom Jahre 1604 hervor, einer bis zum äußersten getreuen Parallelveröffentlichung zu Ottos „Opus musicum" und wie dieses auf Veranlassung des Landgrafen entstanden. Zugleich aber enthält das Werk eine Reihe von Motetten des Fürsten selbst, der, da Geuck starb, bevor er alle Texte des Perikopenkreises komponiert hatte, die fehlenden mit eigenen Kompositionen versah. Die Sammlung behandelt dieselben Bibelworte wie Ottos Werk, jedoch in der Form lateinischer Distichen. Da liegt die Vermutung nahe – und sie wird durch die Parallelität der beiden Veröffentlichungen noch unterstützt –, daß Moritz gleichzeitig mit dem „Opus musicum" Ottos, das vielleicht für den öffentlichen Gottesdienst bestimmt war, nun in den Geuckschen Motetten Werke erhalten wollte, die in erster Linie in den Gottesdiensten der Hofgesellschaft gesungen werden sollten, also vor einem Kreis, der wirklich imstande war, die kunstvolle Form des Textes zu erkennen, und der das nötige Verständnis für ein solches gelehrtes Experiment besaß; ist es doch sogar möglich, daß der Landgraf selbst die Texte gedichtet hat.[1]

Bei einem derartigen Unternehmen muß naturgemäß der Inhalt hinter der Form zurücktreten, und der lebendige, oft geradezu dramatische Ausdruck der schlichten Evangelientexte geht in der Zierlichkeit des gelehrten Humanistenlateins und in der Glätte der klassischen Verse fast ganz verloren. Hier kommen also die Texte selbst der rein formalen musikalischen Behandlungsweise von vornherein entgegen, während sie durch ihren Mangel an Anschaulichkeit und Abwechslung jede Art von Textausdeutung denkbar erschweren. Es ist daher, auch abgesehen von Ottos Einfluß, nicht verwunderlich, wenn sowohl Geuck als Moritz das Wort-Ton-Problem im formalen Sinne lösen, d. h., wenn sie sich konsequent der „sinngemäßen" Deklamation bedienen, ohne jedoch den Textinhalt im einzelnen auf die Komposition einwirken zu lassen. Als Beispiel für eine derartig objektive Textwiedergabe sei hier auf Geucks Motette „E terris hominem formavit" hingewiesen.[2] Sie zeigt zugleich, daß gerade die Form der Verse selbst in der Musik keinen Niederschlag gefunden hat; sowohl Geuck als Moritz halten sich vielmehr, ihrem Lehrer Otto folgend, lediglich an die sinngemäße Akzentverteilung der Sprache.

[1] Vgl. Blume, a. a. O. Vorwort, S. 7.

[2] Novum et insigne opus, Liber III, Nr. 3 (Blume, a. a. O. Nr. 9).

Ottos Einfluß ist ferner in der Monotonie der Melodiebildung beider Meister deutlich zu erkennen.[1] Dieser Einwirkung waren die beiden jüngeren Komponisten umso zugänglicher, als ihr musikalisches Talent vielleicht noch weniger als dasjenige Ottos dazu ausreichte, einem gelegentlichen kühnen Aufschwung des Anfangs eine ebenbürtige Fortsetzung folgen zu lassen. Allerdings gelingt es Moritz häufiger als Geuck, der Einförmigkeit zu entgehen und besonders die Anfangsabschnitte abwechslungsreicher zu gestalten, indem er an Stelle der langen Linie ein kurzes Motiv setzt, das mit nur geringen diastematischen Veränderungen mehrmals hintereinander wiederholt wird.[2] In der Geschlossenheit und Beweglichkeit derartiger Melodieglieder zeigt sich bereits der Einfluß einer von Geuck nicht mehr erlebten jüngeren Zeit, für die die Gattungsgrenzen keine Hindernisse mehr bilden. Aber auch Geucks Werke lassen wie diejenigen des Landgrafen erkennen, daß ein Altersunterschied von 20 Jahren die beiden Meister von ihrem Lehrer Otto trennt. Steht dieser noch auf der Grenze zwischen Polyphonie und Homophonie, zwischen Linearität und Akkordik, so haben sich seine beiden Schüler bereits für die letztere entschieden. Ähnlich den Kompositionen des Jakob Gallus beginnen auch ihre Motetten gewöhnlich mit Imitationsandeutungen und gehen dann alsbald endgültig zum akkordischen Satz über; die einzelnen Abschnitte aber werden durch Kadenzen und Chorspaltung scharf voneinander abgehoben, wobei es jedoch genau so selten wie bei Gallus oder Otto zu Kontrastwirkungen kommt.

Die Musik am Kasseler Hofe trägt im ganzen genommen ein außerordentlich einheitliches Gepräge. Landesfürst und Kapellmeister haben das gleiche Stilideal vor Augen und suchen ihm mit denselben Mitteln nachzustreben; ihre Anschauungen von Aufgaben und Zielen der Motettenkomposition stimmen trotz ihres Altersunterschiedes vollkommen überein. Dies ist bei Moritz um so verwunderlicher, als auch das „Opus musicum" seines doch um 20 Jahre älteren Kapellmeisters schon für das Jahr 1604 stark rückschauend anmutet; doch war es ihm als Dilettanten natürlich unmöglich, ohne die starke Führung eines genialen Meisters des neuen Stiles von diesem mehr aufzunehmen als nur wenige, unwesentliche Äußerlichkeiten. — Schütz geriet also in Kassel in

[1] Besonders deutlich wird dies in Moritzens Motette „Auditor Simon fidus" (nov. et ins. op. III, Nr. 16) bei den Worten „cum reliquis sociis exercent foedus amoris, quo jungi dominus".

[2] Vgl. z. B. den Anfang der Motette „Ad latus accubuit" (Lib. III, Nr. 20; Blume, a. a. O. Nr. 13). — Andere Beispiele dieser Art enthält die Motette „Saepe docens" (Lib. II, Nr. 47; Blume, a. a. O. Nr. 14).

eine besonders stark traditionsgebundene musikalische Atmosphäre, und dementsprechend wird auch die Ausbildung des Kapellknaben verlaufen sein. Die Werke seines Lehrers machten ihn mit dem Stil der älteren deutschen Lasso-Nachfolge vertraut, der sich zwar durch seine rein formale Textbehandlung sowohl von demjenigen Lassos selbst als von dem des beginnenden 17. Jahrhunderts unterscheidet, der im übrigen aber das lebendige Zwischenglied darstellt, das die Kompositionsweise des großen Niederländers mit einigen zeitgemäßen Veränderungen der Generation Schützens übermittelt. Allein aus Ottos Werken schon konnte Schütz alles das lernen, was später, wenn auch vielfach mit den Errungenschaften des Stilwandels vermischt, die kompositionstechnischen Grundlagen der „Cantiones sacrae" bildet. Mag auch der Unterschied zwischen ihnen und dem „Opus musicum" noch so groß erscheinen, die Merkmale, die ihnen gemeinsam sind, hat der junge Schütz sicher an diesen Motetten seines Lehrers mit zum ersten Male bewußt zur Kenntnis genommen.

B. Die Komponisten der deutschen Lasso-Nachfolge.

Beide Inventarverzeichnisse der Kasseler Hofkapelle weisen neben den einheimischen eine stattliche Reihe von Namen meist deutscher Komponisten auf, deren Werke zum ständigen Repertoire der Kapelle gehörten. Sie müssen dem jungen Schütz eine umfassende Kenntnis von der durchschnittlichen deutschen Motettenkomposition der damaligen Zeit vermittelt haben, nachdem er in Georg Otto bereits einen der typischen Vertreter jener Epoche persönlich kennen gelernt hatte.

Die Verpflichtung eines jeden Kantors und Kapellmeisters, die ihm unterstellte Kantorei oder Kapelle in erster Linie mit eigenen Kompositionen zu versehen, hat damals genau wie zu Bachs Zeiten zu einer außerordentlichen Fruchtbarkeit der Komponisten besonders auf dem Gebiete der Kirchenmusik geführt. Unter diesen kleinen Meistern nun bildet sich in der Motettenkomposition während des letzten Viertels des 16. Jahrhunderts eben jener Stil der deutschen Lasso-Nachfolge heraus, den die Motetten Ottos verkörpern. In ihm sind eine Anzahl von unter dem Gesichtspunkt einer rein formalen Textauffassung ausgewählten Lassoschen Stilmerkmalen derart zur Manier erstarrt,[1] daß die Unterscheidung von Werken verschiedener Komponisten große Schwierigkeiten bereitet.

[1] Vgl. H. Birtner, Ein Beitrag zur Geschichte der protestantischen Musik im 16. Jahrhundert (Z.f.M. X, 1927/28, S. 462 f. und 475).

Eine besonders enge stilistische Verwandtschaft zeigen die Sammlungen, die in den Jahrzehnten zwischen 1570 und etwa 1590 erschienen sind. In ihnen offenbart sich der Stil der älteren Lasso-Nachfolge, und ihre Komponisten gehören größtenteils der um die Jahrhundertmitte oder kurz vorher geborenen Generation an. Freilich erscheinen auch nach 1590 noch Werke dieser Meister, die in dem alten Stil gehalten sind, und andererseits gibt es jüngere Musiker, die ihr Schaffen ebenfalls in diesem Stil beginnen. Im allgemeinen aber läßt sich doch im letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts bereits eine Veränderung im Verhältnis der Komponisten zum Text und damit der Ansatz zu einem Stilwandel erkennen.

Einer der ältesten Meister der hier in Frage kommenden Gruppe, Gallus Dreßler, zeigt sich im ersten Buch seiner „Cantiones sacrae", das 1565 erschien, noch durchaus als Anhänger der vor-Lassoschen Motettenkomposition, wie sie sich etwa in den Werken des Jakob Clemens non Papa verkörpert. Ihr Hauptcharakteristikum besteht in der zumindest in den polyphonen Abschnitten auftretenden auffallenden Langatmigkeit und Pausenarmut der Motivik – der diametrale Gegensatz zu der Lassoschen Prägnanz und Kürze. Dem Textinhalt wie der Textform gegenüber aber verhält sich Dreßler völlig gleichgültig, wie die weitgehende Indifferenz der Deklamation und eine Fülle von inhaltlich ganz unbegründeten Wortwiederholungen beweisen.[1] Die Bevorzugung langer Linien wie auch die häufige Anwendung von Refrainbildungen, die ebenfalls zu den Merkmalen der Motette bei Clemens gehören, bringen es mit sich, daß diese Kompositionen Dreßlers bedeutend längere Ausdehnungen erreichen als die Lassos und seines Kreises. – Aus einem späteren Buch der „Cantiones sacrae" vom Jahre 1574 jedoch geht hervor, daß sich in seinem Schaffen inzwischen eine Wandlung vollzogen hat. Hier sind bereits alle Stilmerkmale der Lasso-Nachfolge vorhanden, vor allem, im Gegensatz zu früher, eine vorwiegend syllabische und meist „sinngemäße" Deklamation.[2]

In noch stärkerem Maße zeigt sich die Anknüpfung an Lassos Schaffen in den 1573 erschienenen „Cantiones sacrae" des Mühlhausener Kantors Joachim a Burck. Dieser Meister hat möglicherweise als Knabe in Magdeburg den Unterricht Gallus Dreßlers genossen; aus den Vor-

[1] Für das erstere sei auf den Anfang der Motette „Lucerna pedibus meis" (Neudruck bei Eitner, Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung, Band 24, Nr. 2), für das letztere auf den der Motette „Ego sum lux mundi" (Eitner, a. a. O. Nr. 10) hingewiesen.

[2] Vgl. die beiden Motetten „Laetatus sum" und „Ego sum resurrectio" im 34. Band der Sparten Karl von Winterfelds auf der Preußischen Staatsbibliothek Berlin.

worten zu seinen Werken aber geht hervor, daß er unter allen zeitgenössischen Komponisten Lasso die größte Bewunderung zollte.[1] In seinen „Cantiones sacrae" tritt daher der Stil der älteren Lasso-Nachfolge in der denkbar reinsten Form zutage.[2] In Gesamtaufbau und Gliederung, in Satztechnik und Harmonik stimmen sie weitgehend mit den Motetten Ottos überein, und da für Burck, wie er immer wieder betont, Textverständlichkeit und Textdeutlichkeit die Ziele der Vokalkomposition bilden,[3] so findet sich auch die rein formalistische Textauffassung hier in gleicher Weise ausgeprägt. „Burck verlebt seine Jugend bereits in einer traditionsgesättigten Zeit, und was für ihn gilt, gilt für die ganze protestantische Musikergeneration der Jahre um 1530—/40, Dreßler, Osiander, Selneccer, Meiland, Schröter, Steuerlein, Otto."[4] — Genau dasselbe Bild wie seine Cantiones bieten daher die um die gleiche Zeit entstandenen lateinischen Motetten von Jakob Meiland,[5] dessen „Sacrae aliquot Cantiones" von 1575 ebenfalls im Kasseler Kapellinventar enthalten sind. Nur finden sich unter ihnen häufiger als bei Burck oder Otto Refrainbildungen, die hier jedoch wohl eher auf den Einfluß älterer Werke als auf ein modernes Streben nach formaler Abrundung zurückzuführen sind. Auch der Wolfenbütteler Kapellmeister Thomas Mancinus, von dem allerdings erst das Inventarverzeichnis von 1638 ein Werk enthält,[6] ist dieser Komponistengruppe zuzurechnen.

Die Gemeinsamkeiten zwischen den Werken aller der genannten Meister liegen einerseits auf dem Gebiete der Kompositionstechnik, andererseits auf dem der Textbehandlung. Hiervon machen jedoch die Motetten des Frankfurter Kantors Gregor Lange eine Ausnahme, obwohl auch er der Generation der älteren Lasso-Nachfolge angehört. Zwar in

---

[1] H. Birtner, a. a. O., S. 478 und 486 f.

[2] Dieses Werk enthält ein wohl ziemlich einzig dastehendes Anordnungsprinzip, nämlich nach didaktisch-dogmatischen Gesichtspunkten: Die Nummern 1 und 2 tragen die Überschrift „De Deo an sit?"
Nr. 3 „De Deo quid sit?"
Nr. 4 „De Deo qualis sit?"
Nr. 5 und 6 „De Deo an unus vel plures sint?"
Nr. 7—10 „De tribus Personis Divinitatis"
Nr. 11—14 „De Deo Patre"
Nr. 15 und 16 „De Deo Filio"
Nr. 17 und 18 „De duabus in Christo naturis, divina et humana"
Nr. 19 und 20 „De Deo spiritu sancto".

[3] Birtner, a. a. O., S. 486 f.

[4] Birtner, a. a. O. S. 462.

[5] Vgl. R. Oppel, Jakob Meiland (Diss. München 1911).

[6] „Duum vocum cantiuncularum liber." 1607, der aber nach W. Flechsig, Thomas Mancinus (Wolfenbüttel-Berlin 1933, S. 57 und 63), bereits 1597 erschienen ist.

Aufbau und Gliederung,[1] Satztechnik und Harmonik, Motivik und Deklamation unterscheiden sie sich nicht wesentlich von den Werken eines Burck oder Meiland; doch offenbart sich in ihnen ein bedeutend engeres Verhältnis zwischen Textinhalt und Musik, ein abwechslungsreicheres, lebendigeres Fluten als in jenen. Zweifellos kommt Lange von seinen Altersgenossen dem Geiste Lassos am nächsten, denn für ihn ist der Text nicht nur Form, wie für diese, sondern zugleich Ausdruck der mannigfachsten menschlichen Empfindungen. Die „Schmerzchromatik", die in den Motetten gleichaltriger Komponisten überhaupt keine Rolle spielt, erfüllt bei ihm z. B. ein ganzes Stück,[2] und er bedient sich dabei der kühnsten Harmonien. Auch weisen verschiedene seiner Kompositionen Kontrastbildungen auf. Der Anfang der Motette „Ego dormio, et cor meum vigilat"[3] aber zeigt aufs deutlichste, wie sehr er darum bemüht war, für einen textlich-inhaltlichen Gegensatz musikalisch den angemessenen Ausdruck zu finden. Durch eine scharfe Kadenz und einen Wechsel der Besetzung hebt er die beiden inhaltlich kontrastierenden Glieder zunächst rein technisch voneinander ab, um dann auf dieser Grundlage die tonsymbolische Darstellung des Gegensatzes zu beginnen. Die Ruhe des Schlafes erhält ihren Ausdruck in der in tiefer Lage auf einem Ton verharrenden Oberstimme und der langsamen Bewegung, das Wachen dagegen findet sein Symbol in einem lebhaften, koloraturenreichen Aufschwung. Verglichen mit der ruhigen Einförmigkeit, die die Werke von Langes Altersgenossen durchgängig beherrscht, ist diese Kontrastbildung von geradezu plastischer Wirkung.

Stellt man allerdings diesem Motettenanfang denjenigen der Schützischen Cantio „Ego dormio" gegenüber, so erscheint die Darstellung des Gegensatzes bei Lange schwach, und zwar liegt der Grund hierfür sowohl in dem verschiedenen Verhältnis der beiden Abschnitte zueinander als auch in der Beschaffenheit eines jeden von ihnen selbst. Bei Lange stehen sie unverbunden nebeneinander, und der Eindruck des ersten wird gleichsam durch den des zweiten verwischt; in Schützens Motette dagegen erscheinen sie als Simultankontrast und steigern sich so gegenseitig in ihrer Ausdruckskraft. Obendrein aber ist der Gegensatz zwischen ihnen selbst hier auch noch bedeutend wirkungsvoller als

[1] Eine auffallend starke gliederungs- und satztechnische Übereinstimmung mit der Lassoschen Motette „Pater Abraham" (G. A. Bd. VII, Nr. 275/76) zeigt Langes „Memor esto verbi tui" aus den „Cantiones sacrae" von 1580 (Eitner, Publ. Bd. 25, Nr. 8); in beiden Werken nämlich geschieht die Verknüpfung der prima mit der secunda Pars durch Motivgleichheit und Doppelmotivik.

[2] „Vae misero mihi", Cantiones sacrae 1584 (Eitner, Publ. Bd. 25, Nr. 3).

[3] Cantiones sacrae 1580 (Eitner, Publ. Bd. 25, Nr. 21).

bei Lange. Während dieser sich damit begnügt, den ganzen und halben Noten des ersten Abschnittes im zweiten Halbe und Viertel entgegenzusetzen, bringt Schütz im zweiten Abschnitt eine lebhafte Achtelmelismatik und verschärft den Kontrast tonsymbolisch noch dadurch, daß er dem ersten Abschnitt Moll-, dem zweiten aber Dur-Charakter verleiht. Eine derartig extreme musikalische Kontrastbildung war für den älteren Meister schon deshalb ausgeschlossen, weil seine ganze Kompositionstechnik ja durchaus mit der seiner Altersgenossen übereinstimmt, also noch gar nicht die praktischen Möglichkeiten dazu bietet. Ist doch bereits die Tatsache, daß Lange sich überhaupt um Kontraste bemüht, für seine Zeit als Ausnahme anzusehen; nicht einmal der viel jüngere Philipp Dulichius hat in seiner siebenstimmigen Komposition desselben Textes[1] von dem inhaltlichen Gegensatz des Anfangs Notiz genommen. Allerdings beschränkt sich in der Langeschen Motette der Kontrast lediglich auf den Anfangsabschnitt; im weiteren verläuft sie genau so gleichförmig wie es bei den Werken der Lasso-Nachfolge üblich ist. Auch Lange ist also noch weit davon entfernt, den Kontrast zum Aufbau- und Gliederungsprinzip zu erheben. Er verwendet ihn lediglich dort, wo die tonsymbolische Wiedergabe des Textinhaltes ihn erfordert, nie aber, wie dies um 1600 mehr und mehr zur Regel wird, als Selbstzweck. Trotzdem ist er, abgesehen von Leonhard Lechner, dessen Werke in anderem Zusammenhang besprochen werden sollen, aus seiner Generation der einzige, der überhaupt Interesse an den Einzelheiten des Textinhaltes offenbart. —

Um die Jahrhundertwende aber beginnt dieses Interesse auch in weiteren Kreisen zu erwachen; die geistigen Kräfte, die zu jener Zeit in Florenz, Mantua, Venedig zur Entstehung der Monodie führen, sind ja doch mehr oder weniger stark überall, und so eben auch in Deutschland, am Werke. Fast unmerklich fängt der Textinhalt an, für die Musiker der jüngeren Generation eine neue Bedeutung zu gewinnen, ja, er gewinnt gleichsam überhaupt erst eine Bedeutung, denn bisher war er doch nur für das Ethos eines im übrigen nach rein musikalischen Gesetzen verlaufenden Satzes ganz im allgemeinen richtunggebend gewesen. Schon diese Befreiung des Textinhaltes allein bedeutet eine wesentliche Neuerung. Dazu kommt aber noch, daß er jetzt aus einem feststehenden Besitz der Allgemeinheit zu einem von jedem Einzelnen nach seiner Weise neu zu erkämpfenden Gut wird. Es ist den Musikern nicht um eine minutiöse Einzeldarstellung zu tun, nicht um eine musikalische „Photographie" des Textinhaltes, sondern um eine wahrhafte

[1] Secunda Pars Centuriae 1608 (DDT. Bd. 41, Nr. 46).

Einzelausdeutung, um eine Wiedergabe der durch den Textinhalt in ihnen hervorgerufenen seelischen Vorgänge, also gleichsam um ein musikalisches expressionistisches „Gemälde". Dieser Wandel vollzieht sich allerdings nur sehr allmählich und bei dem einzelnen Komponisten je nach Lebensalter und Veranlagung in ganz verschiedener Weise. Beugten sich in den vorangegangenen Jahrzehnten alle, selbst so große Geister wie Leonhard Lechner, der Kraft der Tradition, so zeigen sich jetzt überall mehr oder weniger starke Abweichungen von ihr, sodaß ein Werk wie das „Opus musicum" von Georg Otto, das sich noch fast ausschließlich an diese Tradition hält, für die Zeit seines Erscheinens, 1604, beinahe als Anachronismus wirkt. Die Auffassung vom Textinhalt als eines überpersönlichen Besitzes der Allgemeinheit hatte ihren adäquaten Ausdruck in der übermächtigen Herrschaft eines gleichförmigen Zeitstiles gefunden; ihre Erschütterung, der Übergang des Textinhaltes in den persönlichen Besitz eines jeden Einzelnen, mußte nun zu einer Durchsetzung der übereinstimmenden zeitstilistischen mit voneinander abweichenden personalstilistischen Merkmalen führen. Dies ist denn auch der Grund dafür, daß die Kompositionen der jüngeren Lasso-Nachfolge stilistisch keine ganz so geschlossene Gruppe darstellen wie die der älteren, wennschon sie noch fest im traditionellen Zeitstil verankert sind.

Alle die kurz vor und kurz nach 1600 erschienenen Motettenwerke tragen also deutlich den Stempel der Übergangszeit und offenbaren den Zwiespalt, in dem sich gerade die Meister der jüngeren, zwischen 1560 und etwa 1570 geborenen Generation am Anfang ihres Schaffens befinden. Aufgewachsen im Banne des allmächtigen Zeitstils, ist in ihnen allen doch von Natur schon mehr oder weniger stark das Streben nach der Wiedergabe eigener Empfindungen lebendig, und so kommt es denn zu einem Kompromiß, bei dem allerdings zunächst die traditionelle Kompositionsweise noch durchaus die Oberhand behält.

Einer der ältesten Meister dieser Generation ist der Hamburger Kantor Hieronymus Praetorius. Seine „Cantiones sacrae" von 1599 sind kompositionstechnisch völlig im Stil der älteren Lasso-Nachfolge gehalten und zeigen auch größtenteils die darin vorherrschende Textauffassung.[1] Daneben aber enthält diese Sammlung Stücke, aus denen das gesteigerte Bedürfnis des Komponisten nach Inhaltsausdeutung klar zu erkennen ist. Noch spielt dabei das Streben nach Einzelinterpretation nur eine untergeordnete Rolle, aber in dem aus dem Gesamtinhalt des Textes geschöpften und an Lassos Ausdruckskraft gemahnenden Pathos geht Praetorius weit über den Durchschnitt seiner Zeitgenossen hinaus;

[1] Vgl. z. B. die Motette „Ab Oriente venerunt Magi" (DDT. 23, Nr. 7).

von hier aus ist die Verbindung zu seinen späteren Motettenwerken zu suchen, die an Bildhaftigkeit der musikalischen Darstellung den Kompositionen Heinrich Schützens nicht viel nachgeben. Bezeichnend hierfür ist die fünfstimmige Motette „O vos omnes",[1] in der die trübe Stimmung des Textes durch die reichlich über das ganze Werk verstreute Chromatik zum Ausdruck gelangt. Daneben findet aber die Vorstellung des „transire per viam" in den alle Stimmen durchziehenden, weitgeschwungenen Koloraturbögen eine eindringliche Wiedergabe, während das „attendite" mit seinem kurzen Rufmotiv durch das plötzliche Verhalten der Bewegung hierzu einen tonmalerischen Gegensatz bildet. Wird schon in diesem Stück die Gleichförmigkeit älterer Werke durchbrochen, so zeigen sich die Ansätze zu gegensätzlicher Schreibweise noch deutlicher in der Motette „O bone Jesu";[2] hier wird der Text vielfach in kleine unselbständige Teile zerrissen, nur um jeden von ihnen mit einem besonderen Motiv versehen zu können und ihm so größeren Nachdruck zu verleihen. Dabei läßt sich jedes Motiv auf die Quinte e-a zurückführen. Der Quintambitus ist überhaupt der schöpferische Einfall, aus dem heraus diese ganze Motette geschaffen scheint, und zugleich das motivische Bindemittel, das, in ähnlicher Weise wie in manchen Motetten Lassos oder in mehreren Cantiones von Schütz, die secunda mit der prima Pars vereinigt.

Wie kaum ein anderer seiner Altersgenossen knüpft also Hieronymus Praetorius über die stilistischen Strömungen seiner eigenen Zeit hinweg direkt an Lasso an. Er verbindet in den einchörigen Motetten die formalistische Textbehandlung seiner Generation mit Lassos ausdrucksgesättigtem Pathos und bahnt so bereits um die Jahrhundertwende jene Lösung des Wort-Ton-Problems an, die er dann endgültig in seinen Spätwerken finden sollte. — In den doppelchörigen Motetten folgt er der an den Werken des Jakob Gallus aufgezeigten Richtung, ja, in der Motette „Levavi oculos meos" geht er im Formalismus des Gesamtaufbaus sogar noch über Gallus hinaus, indem er die bei jenem so beliebte Rahmenform zur Ritornellform erweitert.[3] Damit zeigt er sich auch formal als ein Glied der jüngeren Generation, die dem fließenden Ineinander der Abschnitte ein blockartiges Nebeneinander und dem lediglich auf innermusikalischen Beziehungen beruhenden Gesamtaufbau die deut-

[1] DDT. 23, Nr. 8.

[2] DDT. 23, Nr. 6.

[3] Aus der Sammlung „Magnificat 8 vocum", 1602 (DDT. 23; Nr. 9). — Der Text des Ritornellabschnittes wechselt; zunächst erscheint dieser, ein vollstimmiger Block im Tripeltakt, am Anfang, dann auf die Worte „ecce non dormitabit neque dormiet" und zuletzt mit dem Text „introitum tuum et exitum tuum".

lichsten Entsprechungen und Reminiszenzen gegenüberstellt. Das mag hier allerdings zum Teil auch auf italienische Einflüsse zurückzuführen sein; weisen doch die Schärfe der Diktion, die Vorliebe für kurze Notenwerte und die Prägnanz und Geschlossenheit der Motive stellenweise deutlich auf madrigaleske Einwirkungen hin,[1] und Werke italienischer Komponisten waren ja in den Sammeldrucken der Zeit zur Genüge enthalten. — Auch die Harmonik dieses Stückes trägt einen ausgesprochen modernen Charakter. Zwar lassen sich in anderen Motetten von Hieronymus Praetorius auch kirchentonartliche Wendungen finden; treten sie doch sogar in den Cantiones Schützens auf. Die harmonische Grundlage aber ist in seinen Werken so gut wie bei Schütz tonal im modernen Sinn.

Nicht alle Motetten der Jahrhundertwende aber tragen ein so fortschrittliches und so persönliches Gepräge wie die seinigen. Vielmehr halten sich auch jüngere Meister, sofern sie nicht allzuviel Eigenes zu geben haben, selbst nach 1600 noch ausschließlich an die Tradition der älteren Generation. Dies zeigen mit besonderer Deutlichkeit die Motetten des Stettiner Kantors Philipp Dulichius. Obwohl dieser 1562 geborene Meister nämlich ein Altersgenosse des Hieronymus Praetorius, aber zwölf Jahre jünger als Georg Otto ist, steht er diesem stilistisch bedeutend näher als jenem, und dabei sind die Motetten seines Hauptwerkes, der „Centuriae", später entstanden als die „Cantiones sacrae" des Hieronymus Praetorius.[2] Die „Centuriae" gehören noch in jeder Hinsicht dem Stil der älteren Lasso-Nachfolge an und stimmen in Gesamtaufbau und Gliederung, in Satztechnik und Harmonik, in Motivbildung und Deklamation weitgehend mit den Motetten aus Ottos „Opus musicum" überein. Allerdings enthalten sie neben den doppelchörigen auch einige real achtstimmige Stücke,[3] in denen aus den Stimmen beliebig wechselnde Klangkörper zusammengestellt werden. Dieser Gebrauch findet sich in den Werken der deutschen Komponisten jener Zeit, vielleicht mit Ausnahme von denen des Michael Praetorius, wenig, bildet aber beispielsweise unter den Motetten der beiden Gabrieli keine Seltenheit. Dennoch braucht man hier nicht notwendig eine Beeinflussung anzunehmen; war doch der Gedanke der Chorspaltung jener

[1] Vgl. z. B. das Motiv „Non uret te".

[2] Das Werk erschien in vier Teilen 1607, 1608, 1610 und 1612, aber aus einem Kompositionsverzeichnis des Dulichius aus dem Jahre 1604 geht hervor, daß die meisten Motetten damals bereits vollendet waren. Vgl. Rud. Schwartz, Vorwort zu DDT. 31.

[3] Vgl. die Motette „Exaltabo te, Deus, rex meus" (Secunda Pars Centuriae 1608, DDT. 41, Nr. 31).

Epoche von den fünf-, sechs- und siebenstimmigen Motetten her so vertraut, daß es keines äußeren Anstoßes bedurfte, um dieses Prinzip auch einmal auf achtstimmige Stücke zu übertragen. – Daß Dulichius imstande war, noch in den Jahren 1607–12, also in einer Zeit der mannigfachsten Wandlungen, ein stilistisch so konservativ eingestelltes Werk wie die „Centuriae" zu veröffentlichen, zeigt, wie wenig er mit seinen Altersgenossen Schritt gehalten hat.

Ganz anders verläuft dagegen in den gleichen Jahren die Entwicklung seines süddeutschen Altersgenossen Gregor Aichinger, eines Mannes, der schon durch die Lage und die geistigen Beziehungen seiner Vaterstadt Regensburg und seines späteren Wohnsitzes Augsburg zu München dem Einfluß Lassos besonders stark ausgesetzt gewesen sein muß.[1] Unter den achtstimmigen Kompositionen z. B. kommen denn auch Stücke vor, die, wie die Motette „Dum rex gloriae Christus",[2] sowohl was das Verhältnis der Chöre als was die stark aufgelockerte Satzweise anbelangt, ganz nach Lassos Vorbild gebaut zu sein scheinen. Steht also der Augsburger Meister mit den doppelchörigen Motetten offenbar im Gegensatz zu seinen nord- und mitteldeutschen Zeitgenossen, so stimmt er dafür mit seinem Landsmann und Freund Bernhard Klingenstein völlig überein: auch in dessen im „Liber primus Symphoniarum" 1607 erschienenen doppelchörigen Werken bildet nämlich der eine Chor gewöhnlich textlich und musikalisch die Fortsetzung des anderen, und jeder von ihnen ist weit weniger streng homorhythmisch gesetzt als bei Gallus und den mitteldeutschen Meistern. Daß es sich hier jedoch lediglich um einen persönlichen, nicht aber um einen landschaftlich bedingten Unterschied handelt, zeigen Motetten anderer süddeutscher Komponisten, wie z. B. des Ambergers Andreas Raselius und vor allem des Nürnbergers Hans Leo Haßler, in denen die Chöre in engen tonalen Beziehungen zueinander stehen. Abgesehen von derartigen kleinen Verschiedenheiten aber ist der Stil der älteren Lasso-Nachfolge gleichmäßig über ganz Deutschland verbreitet. Die einchörigen Werke Aichingers ergeben daher auch im allgemeinen dasselbe Bild wie diejenigen der anderen deutschen Meister; besonders deutlich weist die Motette „Suscepimus Deus"[3] alle entscheidenden Merkmale des traditionellen Stiles auf.

Neben diesem Motettentyp stehen jedoch bei Aichinger Stücke, die klar die italienische Schulung des Komponisten erkennen lassen. Wie

---

[1] Vgl. Th. Kroyer, Einleitung zu DTB. 10, 1, S. XIV ff.
[2] Cantiones sacrae II, 1595 (DTB. 10, 1, Nr. 14).
[3] Cantiones sacrae I, 1590 (DTB. 10, 1, Nr. 13).

sein großer Altersgenosse Hans Leo Haßler war ja auch er in Italien; trafen die beiden Meister doch sogar in Venedig zusammen. Daß Aichinger so wenig wie Haßler als „Anfänger" dorthin kam, daß er vielmehr die Kompositionstechnik der Lasso-Schule schon vollständig beherrschte und ihren Geist in sich aufgenommen hatte,[1] das beweisen eben die Motetten von der Art der oben erwähnten. Jedoch enthalten die unter den „Cantiones sacrae" befindlichen Kompositionen mit weltlichem Text verschiedene Stilmerkmale, die mit denen der Lasso-Nachfolge nicht ohne weiteres vereinbar sind. Die rasche, leichte Vierteldeklamation der Motette „Nobilitas, virtus, pietas"[2] zwar besitzt Vorbilder in Lassos weltlichen Motetten; neu ist aber das gleichzeitige Durchführen von gegensätzlichen Motiven mit verschiedenen Texten, der Simultankontrast, der die damals gebräuchliche Doppelmotivik der Lasso-Schule, den Doppelkontrapunkt, mit dem allmählich auftauchenden Streben nach Kontrastbildungen als Selbstzweck vereinigt und, in Verbindung damit, die leichtbeschwingte und doch prägnante, geschlossene Motivbildung. Auch in diesen vorwiegend vom italienischen Tanzmadrigal her beeinflußten Motetten Aichingers aber besteht das gleiche, unpersönliche Text-Musik-Verhältnis, das die Stücke des traditionellen Typs beherrscht.

Dagegen lassen die 1604 erschienenen „Lacrumae D. Virginis et Johannis" eine Wandlung in der Stellung des Komponisten zum Wort-Ton-Problem erkennen. Schon allein die Wahl solcher gefühlsgesättigter Texte offenbart das Streben nach persönlicherem Ausdruck, den Willen, nicht nur den Forderungen der Grammatik und Rhetorik zu genügen, sondern die durch den Text wachgerufenen Gefühle musikalisch wiederzugeben. Die Deklamation Aichingers ist daher hier im ganzen noch sorgfältiger „sinngemäß" als in seinen „Cantiones"[3] und tritt vielfach als „beseelte" Deklamation in den Dienst der Einzelausdeutung. Das zeigt z. B. die Stelle „o nate, quod quaeram aut ubi quae-

[1] Kroyer, Einleitung zu DTB. 10, 1, S. XXXIV XXXV. — Die italienischen Einflüsse auf die deutsche Motettenkomposition dicht um 1600 sollen erst im Zusammenhang mit der Betrachtung der Haßlerschen Motettenwerke näher untersucht werden.

[2] Cantiones sacrae II, 1595 (DTB. 10, 1, Nr. 11).

[3] Der Anfang der secunda Pars „Mater, ita enim pietas iubet fari atque amor, non gemitibus, non fletibus . . ." (DTB. 10, 1, S. 7) zeigt dies besonders deutlich. Hier werden der Anruf „Mater" und die Fortsetzung des Hauptsatzes „non gemitibus non fletibus" dem Inhalt entsprechend durch getragene Bewegung ausgedrückt, der gleichsam in Parenthese eingefügte Nebensatz „ita enim etc." dagegen wird durch leichte Vierteldeklamation davon abgehoben.

ram?",[1] wo der Ausdruck tiefster Trauer beim Anblick des leidenden Heilandes in erster Linie durch die Verwendung von Schmerzchromatik erreicht wird. – So offenbart sich bereits in den ersten 14 Jahren von Aichingers Schaffen, vom Erscheinen seines Erstlingswerkes, der „Cantiones sacrae", im Jahre 1590 an gerechnet, mit besonderer Deutlichkeit die Wandlung vom reinsten Stil der älteren zu dem der jüngeren Lasso-Nachfolge, eine Wandlung, in der die gesamte Motettenkomposition Deutschlands um die Jahrhundertwende begriffen war. –

Einen Stilwandel lassen auch die Werke von Aichingers früh (1602) verstorbenem Altersgenossen Andreas Raselius erkennen.[2] Während aber die allmähliche Veränderung der Textauffassung bei Aichinger durchaus dem Zuge der Zeit folgt, eilt sie bei Raselius der Zeit voraus und steht in ihrer engeren zeitlichen Umgebung ohne jede Parallele da. In seinen lateinischen Motetten vom Jahre 1589 zeigt sich dieser Meister noch ganz als Glied der älteren Lasso-Nachfolge, wennschon das Vorherrschen des akkordischen Satzes und die prägnante Motivik seine Zugehörigkeit zu einer jüngeren Generation offenbaren. Fünf Jahre später aber veröffentlicht er eine ganze Sammlung von Evangelienmotetten mit deutschen Texten. Bedeutet schon die Verwendung der deutschen Sprache für ein ganzes Motettenwerk damals, als man höchstens einmal vereinzelte deutsche Psalm- oder Kirchenliedtexte unter die lateinischen Spruchmotetten aufnahm, eine gewaltige Neuerung,[3] so steht die Kompositionsweise, vor allem aber die Textbehandlung nun vollends im Gegensatz zu der gesamten Motettentradition. Sie nimmt jenen typisch deutschen Stil vorweg, der, aus demjenigen der Lasso-Nachfolge entstanden, erst mehr als ein Jahrzehnt später alle deutschen Motettenkomponisten erfassen sollte und dessen Mittelpunkt eben das Problem der Einzelausdeutung bildet. Wie Raselius beispielsweise in der Motette Nr. 11 „Navicula fluctuans" in den alten Formen und ohne andere neue Ausdrucksmittel als lediglich eine häufige Verwendung von Vierteldeklamation den Gesamtklang in den Dienst der Einzelausdeutung stellt und geradezu dramatische Kontrastwirkungen hervorruft, das findet unmittelbare Parallelen erst in viel später entstandenen Werken jüngerer Meister. Diese sollen jedoch hier noch nicht betrachtet werden, da sie nicht vor Schützens Abreise nach Italien erschienen sind. Auch die deutschen Motetten des Raselius selbst hat Schütz möglicherweise vorher gar nicht kennen gelernt,

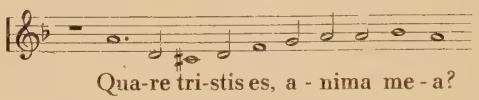
[1] DTB. 10, 1, S. 26.

[2] Eine Auswahl davon veröffentlicht in DTB. 29/30, 1931, von L. Roselius. Vgl. auch dessen Vorwort dazu.

[3] Vgl. Moser, Die mehrstimmige Vertonung des Evangeliums, S. 30.

denn im Kasseler Kapellinventar sind sie nicht enthalten. Er ist also mit dieser modernen Richtung erst nach seiner Rückkehr aus Venedig in Berührung gekommen, während die Kasseler Lehrzeit stilistisch vom Geist der Lasso-Nachfolge erfüllt war.

Wie Raselius, so beginnt auch einer der späteren Hauptvertreter der deutschen Motettenkomposition, der Koburger Kapellmeister Melchior Franck, sein Schaffen zunächst im traditionellen Stil. Allerdings sind es nur wenige Stücke, in denen sich dieser in reiner Gestalt verkörpert;[1] im übrigen läßt bereits der 1601 erschienene erste Band der „Melodiae sacrae" erkennen, daß Franck von den bisher erwähnten Komponisten der jüngste ist, da er zu einer Zeit, in der viele ältere Meister sich noch mit der rein formalen Textbehandlung begnügen, der „beseelten" Deklamation in seinen Motetten schon eine wesentliche Rolle zuweist:



Hier liegt z. B. in der „pathetischen Antezipation" des „Quare" die Dringlichkeit der Frage, durch den abwärts gerichteten Quintsprung mit dem anschließenden chromatischen Intervall und durch den Halbtonschritt auf „mea" aber wird die traurige, gedrückte Stimmung des Psalmisten zum Ausdruck gebracht.[2]

Für diese Einstellung Francks zum Inhalt ist auch seine Textauswahl bezeichnend: der dritte Teil der „Melodiae sacrae" von 1604 nämlich enthält unter den 16 Stücken sechs, deren Texte den aus den Schützischen „Cantiones sacrae" bekannten mystisch-hingebungsvollen Charakter tragen — ein für jene Zeit außerordentlich hoher Prozentsatz. Freilich ist von den Franckschen Motetten zu den Cantiones Schützens noch ein weiter Weg, denn wenn Franck auch in allen diesen Stücken eine besonders scharfe Gliederung in kleine Abschnitte bevorzugt, so sieht er darin doch von jeglichem Versuch einer Einzelausdeutung ab.

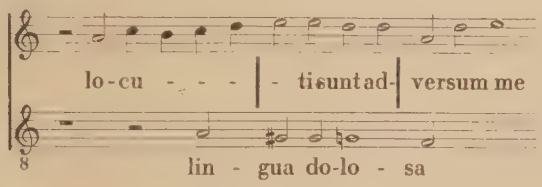
Dagegen findet sich unter den Psalmmotetten eine Komposition, deren Abschnitte zwar nicht mit gleicher Schärfe voneinander abgesondert sind, die aber zahlreiche Kontrastbildungen enthält, ja geradezu nach dem Prinzip der Einzelausdeutung aufgebaut ist, nämlich die Mo-

[1] Vgl. z. B. die Motette „Ad te levavi" aus Sacrarum Melodiarum Tomus I, 1601, Nr. 7.

[2] Tom. 1, Nr. 4.

tette „Deus laudem meam ne tacueris".[1] Hier hat Franck tatsächlich den Text in kleine, unselbständige Glieder zerlegt, die dann mit selbständigen Motiven, genau wie in den Cantiones Schützens, teils gleichzeitig, teils nacheinander durchgeführt werden. So bringt der Tenor z. B. im letzten Viertel der Komposition folgende Melodieabschnitte:

In der Form der Doppelmotivik aber treten beispielsweise die nachstehenden Motive auf:



Die Gleichzeitigkeit kontrastierender Melodieglieder wurde bei Aichinger als Einwirkung der italienischen Studienjahre bezeichnet. Franck ist nun zwar nicht selbst in Italien gewesen, jedoch ist anzunehmen, daß Haßler, der sich ja zur selben Zeit wie er in Nürnberg aufhielt, einen starken Einfluß auf ihn ausgeübt hat: außerdem hatte er dessen persönlichen Unterricht wohl schon in Augsburg genossen.[2] Gerade die erwähnte Motette „Deus, laudem meam" bietet, auch abgesehen von solchen allgemeineren Stilmerkmalen, den klarsten Beweis dafür, daß Franck die Werke Haßlers genau gekannt haben muß: das chromatische Motiv auf die Worte „lingua dolosa" nämlich ist fast wörtlich gleich und mit demselben Text in der Haßlerschen Motette „Ad Dominum cum tribularer"[3] zu finden. So weit wie in diesem unter Haßlers Einfluß stehenden Stück aus dem zweiten Buch der „Melodiae sacrae" hat sich Franck auch im dritten und vierten Buch, trotz des Überwiegens der freien Andachtstexte, nicht mehr von der traditionellen Motettenkomposition entfernt. Überhaupt sind die vier Bücher dieses Werkes[4] nicht nennenswert voneinander verschieden. Der einzige größere Unterschied zwischen dem ersten Buch und den folgenden besteht darin, daß in diesen neben dem bisher beschriebenen, vorwiegend feierlich

[1] Sacrae Melodiae, Tomus II, 1604, Nr. 26.
[2] Sandberger, DTB. V, 1, Vorwort S. LXXXIV.
[3] Sacri concentus 1601 (DDT. 24/25, Nr. 20).
[4] Der 4. Band erschien 1607.

fließenden Motettentyp mit meist syllabisch in Halben fortschreitender Deklamation, in dem Tonmalerei und -symbolik nur eine sehr geringe Rolle spielen, ein zweiter auftaucht, in dem scharfe Vierteldeklamation vorherrscht und tonmalerische bzw. -symbolische Koloraturen bei jeder nur möglichen Gelegenheit angebracht werden. Aus dem zweiten Buch gehört z. B. die Motette „Docti fulgebunt" hierher, aus dem dritten etwa die Motette „Laudate Dominum in sanctis ejus";[1] es handelt sich also entweder um weltliche Texte oder um Psalmverse, die schon von jeher Tummelplätze madrigalesker Textausdeutung gewesen sind. Mit dem Tricinium „Tulerunt Dominum meum"[2] endlich kommt sogar die konzertierende Satzweise noch zur Geltung, von der unter den älteren Meistern zumindest in den in jenen Jahren erschienenen Motettenwerken keiner Gebrauch gemacht hat.

Die in den Jahren 1560–70 geborene Komponistengeneration beginnt also größtenteils bereits um 1600 die Regeln der Tradition dadurch zu durchbrechen, daß sie die Gattungsgrenzen verwischt. So zeigt sich bei Hieronymus Praetorius und Aichinger schon damals der Einfluß madrigalesker Motivbildung und bei Franck als dem jüngsten unter ihnen dazu noch die Einwirkung des Konzerts. Der tiefere Grund für eine solche Bereicherung der traditionellen Kompositionstechnik aber liegt in dem erwachenden Interesse am Textinhalt. Je mehr man auf dessen mannigfache Bilder, Vorstellungen und Gefühle einzugehen trachtet, desto größer wird auch das Bedürfnis nach musikalischer Abwechslung, und so holt man sich denn seine Ausdrucksmittel schließlich auch aus fremden Gattungen. Freilich handelt es sich dabei zunächst nur um Einzelheiten, sodaß der Geist der maßgebenden Gattung im ganzen nicht angetastet wird; ist doch auch die Macht der Tradition noch zu groß, als daß man sie achtlos beiseite schieben könnte. Überhaupt vollzieht sich bei dem Stilwandel um 1600 kein Bruch mit der Überlieferung, sondern vielmehr ein Eindringen eines neuen Geistes in alte Formen und eine Verquickung überkommener mit modernen Stilmerkmalen.

[1] Melodiae sacrae, Tomus III, 1604, Nr. 14.
[2] Tom. III, Nr. 5.

C. Die Überwinder der Lasso-Nachfolge.

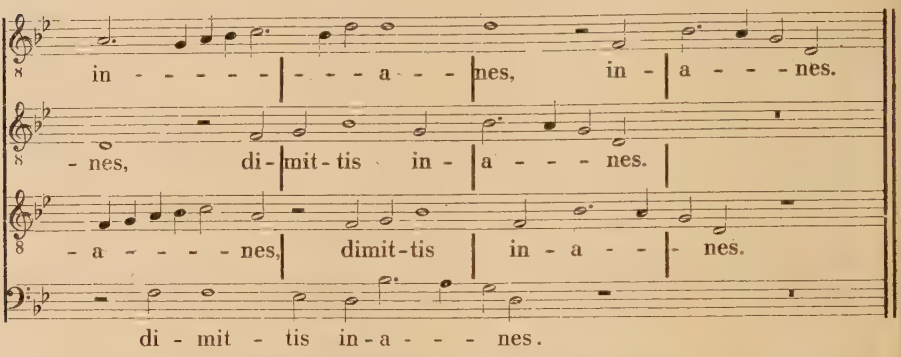
1. Leonhard Lechner.

Keinem unter all den bisher angeführten Meistern, den einen Raselius vielleicht ausgenommen, gelingt es, die sich mannigfach kreuzenden und widersprechenden stilistischen Bestrebungen schon damals zu einem einheitlichen, persönlichen Stil zusammenzufassen. Dies ist vielmehr nur wenigen Komponisten vorbehalten, die, gleich jenen ausgehend vom Stil der älteren Lasso-Nachfolge, unter der Fülle mannigfacher Einwirkungen eine ihrem eigenen Empfinden entsprechende begrenzte Auswahl treffen und so allmählich einen in sich geschlossenen Stil entwickeln, der trotz aller Zeitgebundenheit doch eine ausgesprochen persönliche Note trägt.

Der älteste von ihnen ist der Südtiroler Leonhard Lechner. Er ist ca. 1553 geboren, gehört also noch der älteren Musikergeneration an; um so erstaunlicher ist es, daß er zum Überwinder einer Textauffassung und damit eines Stiles werden konnte, der auch jüngere Meister noch ganz in seinen Bann geschlagen hat. — Wie alle seine Altersgenossen beginnt er sein Motettenschaffen durchaus im Geiste der älteren Lasso-Nachfolge. War er doch eine Zeitlang Mitglied der Münchener Hofkapelle und hat sich zeitlebens stolz als Schüler Lassos bekannt.[1] Seine beiden ersten Motettensammlungen, die „Motectae sacrae" von 1575 und der „Sacrarum Cantionum 5 et 6 vocum Liber secundus" von 1581 stimmen daher auch grundsätzlich in jeder Beziehung mit den gleichzeitig erschienenen Werken eines Meiland oder Burck überein. Für viele andere sei hier die Motette „Cognoscimus, Domine" aus dem ersten Buch als Beispiel angeführt. Ihre Motivik ist zwar teilweise prägnanter als die der genannten Meister; auch werden ihre beiden Partes durch motivische Anknüpfung und Refraingleichheit ganz besonders eng miteinander verbunden. Doch im allgemeinen geht Lechner in Stücken dieser Art weder formal noch inhaltlich über das Durchschnittsmaß der Motettenkomposition jener Jahre hinaus. Nur in einem Punkt unterscheiden sich schon diese seine Frühwerke von den gleichzeitig erschienenen Sammlungen anderer Meister, und damit geben sie bereits eine Vorahnung seiner späteren Entwicklung. Sie enthalten

[1] Obwohl er, nach Kurt Huber, Ivo de Vento (Diss. München 1917), eigentlich eher als Schüler Ivo de Ventos zu bezeichnen ist, da er unter diesem der Landshuter Kapelle zugeteilt worden war. Vgl. auch Max Schreiber, Leonhard Lechner Athesinus (Birkeneck bei Freising 1932) und Adolf Sandberger, Bemerkungen zur Biographie Hans Leo Haßlers und seiner Brüder (DTB. 5, 1), S. XX ff.

nämlich kaum eine Motette, in der sich nicht irgendwelche tonmalerische oder -symbolische Wendungen von starker, unmittelbarer Wirkung fänden. Wie weit Lechner in der Realistik seiner Textausmalung zu gehen vermochte, zeigt der Schluß der Motette „O quam suavis est, Domine, spiritus tuus“: hier verzichtet er tatsächlich ganz auf eine musikalische Schlußbildung und läßt zur Illustrierung der Worte „dimittis inanes“ die Stimmen einfach nacheinander abbrechen:



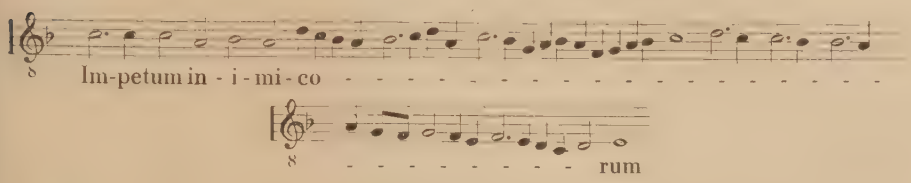
Er opfert also dem Textinhalt eine der selbstverständlichsten musikalischen Forderungen, die nach einem überzeugenden musikalischen Abschluß, indem er „gleichsam die Handlung in ihrer Entstehung zeichnet“.[1] Und auch darin offenbart sich sein ungewöhnlich intensives Streben nach Inhaltsausdeutung, daß er in diesem Stück wohl als der erste von den deutschen Komponisten jene Chromatik der Verzückung zur Anwendung bringt, die in der Motettenkomposition um 1620 eine so wesentliche Rolle spielt und von der unter den bisher erwähnten Meistern bezeichnenderweise nur der jüngste, Melchior Franck, Gebrauch gemacht hat.[2]

Bereits unter Lechners frühen Motetten aber finden sich auch Werke, in denen der Komponist das Problem der Einzelausdeutung in den Mittelpunkt gestellt zu haben scheint. Ein solches Stück ist z. B. die Motette „Impetum inimicorum ne timueritis“. Formal betrachtet, bietet sie nichts Neues; doch das enge Verhältnis, das in dieser ganzen Motette zwischen Musik und Textinhalt besteht, findet in jener Zeit nur unter Lassos eigenen Werken, nirgends aber in solchen von Lech-

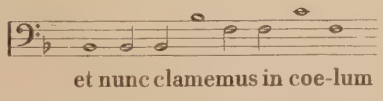
[1] Vgl. Huber, a. a. O. S. 87, aus der Definition der „Musica reservata“ des bayrischen Rates Samuel Quickelberg.

[2] Vgl. seine Motette „O Domine Jesu Christe“ aus dem ersten Buch der „Melodiae sacrae“, in der in diesem Zusammenhang auch bereits der später so beliebte alterierte Sextakkord mehrfach hervortritt.

ners Altersgenossen Parallelen. Hier handelt es sich nicht nur um eine Häufung tonmalerischer oder -symbolischer Wendungen, sondern wirklich um die musikalische Wiedergabe der Empfindungen, die der Inhalt eines jeden Einzelabschnittes im Komponisten wachgerufen hat. Zunächst wird das Bild des „impetus inimicorum" tonmalerisch durch imitierende Einsätze und lang ausgesponnene, vielfach gewundene Koloraturen in allen Stimmen ausführlich dargestellt:



In der Fortsetzung „ne timueritis" dagegen wird nicht der Inhalt des Einzelwortes „timuere" symbolisiert, sondern vielmehr dem beruhigenden Charakter des gesamten Anfangsabschnittes „Impetum inimicorum ne timueritis" dadurch Rechnung getragen, daß an Stelle der Imitation der schlichte akkordische Satz, an Stelle der bewegten, auf- und abwogenden Koloraturen eine ruhige, syllabische Deklamation und an Stelle der langen Ausdehnung gedrängteste Kürze tritt.[1] Der folgende Abschnitt „memores estote, quomodo patres nostri salvi facti sunt" stellt, da sein Inhalt dem des ersten entspricht, auch musikalisch eine Parallelbildung dazu dar, insofern auch er aus einem imitierend beginnenden, ausgedehnten und einem kurz abschließenden, akkordischen Glied besteht. Zwischen dieses und den Schlußabschnitt, in denen beiden der Ausdruck des Gefühlsinhaltes im Vordergrund steht, schiebt Lechner nun als wirkungsvollen Kontrast das tonmalerische Oktavmotiv ein:

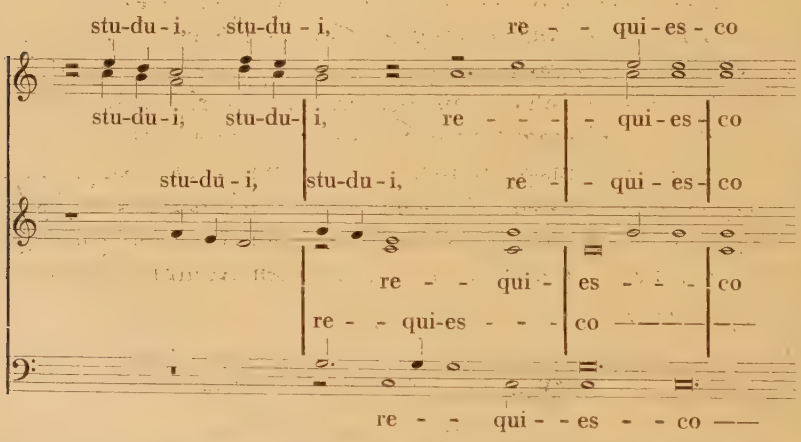


das in allen Stimmen erscheint und das diesen Abschnitt wohl zum klanglichen Höhepunkt der Motette erhebt. Äußert sich jedoch in ihm die ganze Inbrunst des Flehens, so enthalten die Schlußworte im Gegensatz dazu die Verheißung auf Erhörung. Demgemäß folgt in der Komposition nach einer Generalpause, durch die gleichsam die Erwar-

[1] Dies ist ein typisches Beispiel für die traditionelle Praxis, die Schlußworte eines Abschnittes gleichsam nur als Kadenz anzufügen.

tung des Flehenden zum Ausdruck gelangt, auf den an Intervallsprüngen reichen plötzlichen Gefühlsausbruch des Gebetes ein schlichter, akkordischer Satz von fast choralmäßiger Wirkung, dessen eigenartige Schlußharmonik den Eindruck des Entrücktseins, den der ganze Abschnitt hervorruft, noch verstärkt.

Jedoch bildet dieses Stück unter den Motetten der siebziger Jahre, und zwar sowohl unter Lechners eigenen als unter denen seiner Altersgenossen, eine Ausnahme. Auch sein zweites Motettenbuch von 1581 enthält nichts, was dieser gefühlsmäßigen Wiedergabe der Einzelinhalte an die Seite zu stellen wäre. Dafür sind die madrigalesken Züge, die schon im ersten Buch eine so wesentliche Rolle spielen, hier noch stärker ausgeprägt als dort. Wahre Triumphe feiert Lechners tonmalerische und -symbolische Erfindungskraft z. B. in der Motette Nr. 23 „Risi, ploro, fui, non sum". Schon die Wahl dieses Textes ist bezeichnend für seine auf möglichst realistische Darstellung einzelner, klar umrissener Inhalte gerichtete Neigung. Es handelt sich nämlich einfach um eine Aneinanderreihung gegensätzlicher Begriffspaare, die sich für kontrastierende tonmalerische oder -symbolische Ausdeutung vorzüglich eignen, beispielsweise:



Eine weitere Neuerung gegenüber dem ersten Motettenbuch bedeutet die häufigere Verwendung von Viertelnoten als Deklamationswerten; sie ist wohl als ein Niederschlag von Lechners Beschäftigung mit der Villanellenkunst anzusehen, die in die Jahre zwischen den beiden Motettensammlungen fällt.[1] Am deutlichsten tritt diese Deklamationsart

[1] 1576 „Neue Teutsche Lieder zu 3 Stimmen, nach Art der welschen Villanellen"; 1579 „Neue teutsche Lieder, erstlich durch . . . Jac. Regnart mit 3 Stim., jetzund aber mit 5 Stim. gesetzt."

bezeichnenderweise bei einem weltlichen Text, der Horazode „Diffugere nives" hervor.[1]

Im allgemeinen jedoch überwiegen in Lechners lateinischen Motetten die traditionellen Stilmerkmale; ja, in den doppelchörigen Werken hält er sich sogar, was das Verhältnis der Chöre und die Satzweise anbelangt, gleich seinen beiden süddeutschen Landsleuten Aichinger und Klingenstein vielfach enger an das Vorbild Lassos als die gleichaltrigen mitteldeutschen Meister. Auch die Lösung des Wort-Ton-Problems ist grundsätzlich die übliche formalistische, nur daß in den meisten Motetten wenigstens einmal eine Realistik der Einzeldarstellung hindurchblickt, die bereits den späten Lechner ahnen läßt. — Im Gegensatz hierzu zeigt allerdings das Vorkommen von cantus firmus-Motetten in der Sammlung von 1581 wieder die starke Verbundenheit mit der Überlieferung.[2] Jedenfalls ist Lechner in seinen Frühwerken noch weit davon entfernt, als Neuerer hervorzutreten.

Das lehren auch noch die sechs Jahre später erschienenen „Septem Psalmi Poenitentiales",[3] die, gemessen an den völlig anders gearteten Spätwerken, nur geringe Abweichungen von den lateinischen Motetten aufweisen. Daß sich die Unterschiede in der Hauptsache auf rein formale Eigenschaften beschränken, geht aus einem Vergleich zwischen den Bußspalmen und dem „Laudate pueri", einer Psalmkomposition aus dem ersten Motettenbuch, deutlich hervor. Wesentlich ist hier vor allem die Verschiedenheit des Gesamtaufbaus. Während in dem früheren Werk jeder Vers einen abgeschlossenen Teil bildet, hat Lechner drei von den Bußpsalmen in einem Satz durchkomponiert, die vier

[1] Nr. 13. — Hier berücksichtigt Lechner stellenweise auch noch nach altem Brauch die antiken Versrhythmen (Horaz, Carminum Liber 4, Nr. 7).

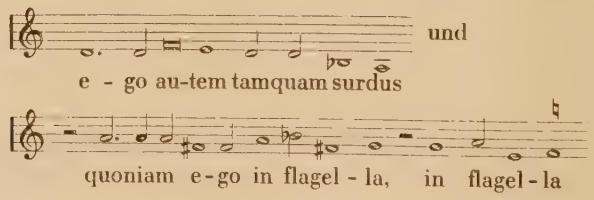
[2] Vgl. z. B. Nr. 2 „Da pacem, Domine" oder Nr. 12 „O admirabile commercium". Der cantus firmus wandert beliebig durch die Stimmen und wird gelegentlich, auch in der cantus firmus-Stimme selbst, durch freie Zwischensätze unterbrochen. Die freien Stimmen nehmen meist in lockerer Imitation an seiner Motivik teil.

[3] „Septem Psalmi Poenitentiales 6 vocibus compositi, additis aliis quibusdam piis cantionibus sex et plurium vocum", Nürnberg 1587. — Die hinzugefügten Motetten, sechs an der Zahl, unterscheiden sich im Charakter nicht wesentlich von den früheren. Erwähnenswert ist nur das siebenstimmige „Qui habitat in adjutorio altissimi" (Nr. 11), da es zu einer vierstimmigen Motette einen textfremden cantus firmus in einer und zwei textfremde ostinate Motive in den beiden restlichen Stimmen bringt, und ebenso das letzte Stück „Cantate Domino" wegen seiner großen Besetzung: Es ist für 18 Stimmen geschrieben, die zu einem sieben-, einem sechs- und einem fünfstimmigen Chor zusammengefaßt sind. Diese verteilen den Psalmtext versweise unter sich und vereinigen sich nur in der Mitte und am Schluß.

anderen aber in wenige Großteile gegliedert,[1] und diese durch wechselnde Stimmenzahl voneinander abgehoben. Den gleichmäßig fünfstimmig gesetzten Versen des Psalms „Laudate pueri", d. h. einer einfachen Reihung, tritt hier ein Wechsel von vollstimmigen Eck- und geringstimmigen Mittelsätzen, also ein deutlicher Ansatz zu gruppierendem Aufbau, entgegen. Da sich die Eckteile noch obendrein durch längere Ausdehnung vor den Mittelsätzen auszeichnen, so offenbart sich in den Bußpsalmen im großen dasselbe Formschema, das im kleinen jeder Motette der Zeit zugrundeliegt.

Dasselbe Prinzip, das Lechner bei der Großgliederung verwendet, den Klangkontrast, gebraucht er nun auch dazu, um die einzelnen Verse und Versabschnitte voneinander abzuheben. Alle paar Takte treten die Stimmen in anderer Gruppierung zusammen; Zwei-, Drei-, Vier-, Fünf- und Sechsstimmigkeit wechseln in beliebiger Reihenfolge miteinander ab. In der früheren Psalmkomposition dagegen macht er von dem Mittel der Chorspaltung fast gar keinen Gebrauch, höchstens daß er einmal als tonsymbolischen Ausdruck für den Textinhalt tiefe und hohe Stimmen einander gegenüberstellt. Jedoch bleibt es auch in den Bußpsalmen lediglich beim Klangkontrast; im übrigen stimmen die großen wie die kleineren Abschnitte in ihrer musikalischen Gesamthaltung weitgehend miteinander überein.

Vereinzelte tonsymbolische oder -malerische Wendungen fehlen freilich auch diesen Psalmen nicht, doch sind sie ebenso versteckt im Satzgefüge angebracht wie in den vorangegangenen Motettenbüchern, und ihr seltenes Vorkommen, sowie die Herkömmlichkeit ihrer Ausdrucksmittel beweist klar, daß es Lechner im Grunde keineswegs um eine Einzelausdeutung zu tun war. — Dementsprechend ist auch die Deklamation der Bußpsalmen, wie in den Motetten, vorwiegend „sinngemäß". Nur in einigen wenigen Abschnitten wird sie zur „beseelten":[2]

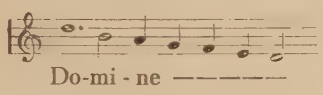


In beiden Fällen werden die schmerzlichen Gefühle des Textes durch die Diastematik des Motivs verkörpert, im ersten besonders durch das

[1] Nr. 1, 2 und 6, bzw. 3, 4, 5 und 7.

[2] 3. Bußpsalm, Alt, Anfang des 3. Teiles, bzw. Cantus, Takt 22—27 des 4. Teiles.

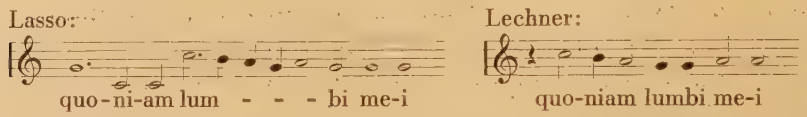
überraschende Absinken der letzten beiden Noten, im zweiten durch das chromatische Intervall der verminderten Quarte. So selten sich derartige Stellen auch finden, so sind sie doch deswegen für eine Charakteristik des Lechnerschen Schaffens von Bedeutung, weil sie die ersten Beispiele für „beseelte" Deklamation in seinen Motettenwerken darstellen, die ersten und zugleich vielleicht auch die einzigen, denn in den Spätwerken verschmelzen Tonsymbolik und Affektausdruck so sehr zu einem Gesamtklang, daß eine reine „beseelte" Deklamation kaum noch zustandekommt. — Noch stärker als in der Motettensammlung von 1581 aber tritt in den Bußpsalmen die Verwendung von Viertelnoten bei syllabischer Deklamation hervor. Diese Aufnahme madrigalesker, bzw. villanellischer Stilmerkmale in die Motette, der erste Ansatz zu einer Gattungsvermischung, geht zwar rein formal über den Stil der älteren Lasso-Nachfolge hinaus; doch trotz der dadurch bedingten Steigerung der Abwechslungsmöglichkeiten verharrt Lechner auch in diesem Werk bei der traditionellen, grundsätzlich objektiven Lösung des Wort-Ton-Problems. — Die Satzweise der Bußpsalmen stimmt ebenfalls mit derjenigen der früheren Motetten überein, und auch die Harmonik nimmt die in jener Epoche übliche Zwitterstellung ein. Die Kadenzverhältnisse lassen eine Neigung zum Dur-Moll-System erkennen; daneben aber finden sich rein kirchentonale Wendungen:



Bei der großen Verehrung, die Lechner seinem Lehrer Lasso zollte, kann kein Zweifel darüber bestehen, daß er dessen hochberühmte Bußpsalmen von 1559, die erst 1584 im Druck erschienen waren, gekannt hat und daß sie ihm Vorbild gewesen sind.[1] Zugleich aber beweisen die charakteristischen Unterschiede deutlich, wie weit Lechner damals auch in der lateinischen Motettenkomposition bereits imstande war, eigene Wege zu gehen. Freilich, der grundsätzliche Umschwung, der sich in den deutschen Motetten aus seinen letzten Jahren vollendet, die Wandlung von der überpersönlichen, gattungsbestimmten Auffassung des Gesamtinhaltes zur gefühlsmäßigen Einzelausdeutung, macht sich hier noch nicht bemerkbar. Wohl hat Lechner durch die reichliche Verwendung villanellischer Deklamation die technischen Grenzen zwischen den Gattungen durchbrochen, die geistigen aber sind für ihn

[1] Neu herausgegeben von Hermann Bäuerle im Verlag von Breitkopf und Härtel.

damals im Grunde noch genau so unverrückbar wie für alle seine Altersgenossen. So betreffen denn auch die Unterschiede in der Textbehandlung der beiden Werke lediglich die Wiedergabe der Textform, aber nicht die des Inhalts. Lasso komponiert jeden Vers als umfangreichen, abgeschlossenen Satz, ja geradezu als selbständige Motette für sich[1] und erfüllt jeden von ihnen gleichmäßig mit dem ganzen Pathos, das ihm der geistliche Gesamtinhalt dieser über alle anderen hervorragenden Psalmen zu erfordern scheint. Seine Melodielinien sind durchsetzt von „pathetischen Melismen" sowie von charakteristischen Intervallsprüngen gleicher Wirkung, und bekräftigende Textwiederholungen finden sich auf Schritt und Tritt; wo er sich aber kürzer faßt, wie etwa im sechsten Psalm „De profundis", tritt an die Stelle dieser Mittel das für eine feierlich-kirchliche Haltung nicht minder wirksame des cantus firmus. Den Unterschied zwischen der Lassoschen Textbehandlung und derjenigen Lechners mögen folgende Beispiele aus den beiden Kompositionen des dritten Bußpsalms verdeutlichen:



Legt also Lasso den Hauptnachdruck auf den Einzelvers, so kommt es Lechner dagegen in erster Linie auf eine Gestaltung des Ganzen an. Es ist ihm nicht darum zu tun, gleichmäßig feierlich Vers an Vers zu reihen, sondern eine sinngemäße Auswahl zwischen wichtigen und unwesentlicheren Textgliedern zu treffen und danach eine abgerundete musikalische Form zu schaffen. Schließt er doch auch die einzelnen Verse zu mehreren Großteilen zusammen. Die ungeheure Textmenge ganzer Psalmen aber ist, wenn der Zusammenhang des Ganzen gewahrt bleiben soll, nur mit Hilfe einer etwas rascheren und leichten Deklamation zu bewältigen; so macht er eben weitgehend von jener beschwingten Deklamationsweise Gebrauch und zeichnet nur diejenigen Textabschnitte durch größeres Pathos aus, die es ihrem Inhalt nach besonders verdienen. Auch Lasso deklamiert zwar gelegentlich in Viertelnoten, jedoch nur, wenn es gilt, einen Begriff tonsymbolisch oder -malerisch darzustellen.

So bildet das bei ihm eine Ausnahme, was in Lechners Psalmen die Regel darstellt, und umgekehrt. Im übrigen aber stimmen die beiden Werke kompositionstechnisch weitgehend miteinander überein. Der

[1] Besonders stark tritt dies in den Psalmen Nr. 1, 2, 3 und 5 hervor. Die anderen drei sind knapper in der Form und weisen in manchen Versen einen cantus firmus auf.

Unterschied zwischen ihnen ist also nicht grundsätzlicher Natur; er wird vielmehr einerseits durch den Altersunterschied, andererseits durch eine individuelle Verschiedenheit der Textauffassung bedingt. Daß aber das unpersönliche Verhältnis zwischen Musik und Einzelinhalt, das die Bußpsalmen wie alle Motetten aus Lassos Frühzeit charakterisiert, in gleicher Weise noch Lechners Werk von 1587 beherrscht, zeigt, daß der jüngere Meister auf dem Gebiete der lateinischen Motettenkomposition bis zuletzt — denn die späten Motetten sind ja vorwiegend über deutsche Texte geschrieben — der Tradition treu geblieben ist, während das Text-Musik-Verhältnis, das gerade diese letzten Werke auszeichnet, in seinen deutschen Liedern schon längst wenigstens in den Grundlagen hervorgetreten war.

Es scheint, als ob Lechners herber, ungebändigter Natur die Ursprünglichkeit und Bildhaftigkeit der deutschen Sprache jener Tage beim Ausdruck subjektiver Empfindungen angemessener war als die glatte, auf streng logischen Regeln aufgebaute Sprache der Gelehrten. So weisen schon die fünf Jahre vor den Bußpsalmen erschienenen deutschen Lieder[1] einen adäquaten Ausdruck für jede Gefühlsregung des Textes auf. Wie z. B. in dem Lied „O Tod, du bist ein bittre Gallen" die Todesangst des Anfangs durch das allmähliche Einsetzen der Stimmen in tiefer Lage, die langen Noten, die verhakte Stimmführung und nicht zuletzt durch den überraschenden Baßeinsatz im 2. Takt mit dem Vorhalt der beiden Oberstimmen musikalisch ausgedrückt wird, wie der entschiedene Lebenswille der Worte „Du wilt mir gar keins wegs gefallen" sich in der energischen, leichten Deklamation und der mehrfachen Wiederholung der Worte „gar keins wegs" kontrastierend zum Anfang offenbart, das hat Lechner auch in den Motetten von 1606 nicht mehr überboten. Vor allem aber steht die Komposition der Worte „Du plöckst dein zeen, sam wöllst Du mich gar fressen" an Kraft der Anschaulichkeit vollständig auf der Höhe jener Alterswerke. Ganz unwillkürlich muß dem Hörer bei der überraschend auftretenden Achtelkoloratur auf „plöckst" und dem schnellen Vereinigen der Stimmen zum homorhythmisch deklamierten Satz am Schluß des Abschnittes das grinsende Totengesicht des Textes leibhaftig vor Augen stehen, so plastisch hebt sich dieser Abschnitt von den ihn umrahmenden ab, so zwingend wirkt die tonsymbolische Koloratur und die plötzliche Hast der Bewegung.

Eine bis zum äußersten gesteigerte, realistische Bildhaftigkeit und intensive, gefühlsmäßige Einzelausdeutung verursacht es, daß diese

[1] Neue teutsche Lieder mit 5 und 4 Stimmen, Nürnberg 1582. Neu herausgegeben von Ernst Fritz Schmid im Bärenreiterverlag 1926.

Lieder trotz ihrer gattungsbestimmten, einfachen Faktur an Ausdruckskraft alle lateinischen Motetten Lechners übertreffen. Die gleichen Eigenschaften aber sind es, die, nun nicht mehr gehemmt durch die Forderungen eines liedhaften Satzes, Lechners letzte Motetten aus den „Neuen geistlichen und weltlichen teutschen Gesäng" weit über die gesamte zeitgenössische Motettenkomposition hinausheben. Mit seinen lateinischen Werken haben diese wohl kurz vor seinem Tode, 1606, entstandenen Stücke nicht viel mehr gemein als die in der ganzen Zeit übereinstimmenden, rein formalen Merkmale der satztechnischen und der harmonischen Behandlung. Die Auffassung von der Aufgabe aber, die das Wort dem Musiker stellt, ist eine grundsätzlich andere geworden. Der Gesamtinhalt und die grammatikalisch-rhetorische Form, in die er sich kleidet, stellen nicht mehr die einzigen Bindeglieder zwischen dem Text und Ethos und Form der Musik dar. Der Einzelaffekt ist es, der den Komponisten jetzt fesselt und ihn zur Preisgabe persönlichster Empfindungen drängt.

Diese Textauffassung tritt in den beiden Zyklen, den sechs Hohelied-Motetten und den fünfzehn Sprüchen, gleichermaßen zutage. Gerade in der weitgehenden Übereinstimmung aber liegt der Grund dafür, daß die beiden Werke stimmungsmäßig so stark voneinander abweichen. Wird das Gespräch des Hoheliedes in Lechners Händen zum leidenschaftdurchglühten Liebesdrama, so werden die Sprüche zum gespenstisch flackernden „Totentanz",[1] und kaum ein Meister hat wohl je wieder die Stimmung hingebungsvoller Liebe und die unheimlichen Schatten des Todes mit so wenig Mitteln so ergreifend darzustellen vermocht, wie eben Leonhard Lechner.

Die sechs Hohelied-Motetten[2] sind überschrieben: „Das erst und ander Kapitel des Hohenliedes Salomonis"; doch enthalten sie außer dem ersten Kapitel (Teil 1—4) nur Anfang und Ende des zweiten (im 5. Teil Vers 1—6, im Schlußteil Vers 15—16). Man kann also vermuten, daß Lechner auch die dazwischenliegenden Verse entweder noch komponieren wollte, aber durch die Krankheit seiner letzten Lebensjahre oder durch den Tod daran verhindert worden ist, oder daß sie verlorengegangen sind. Diese Möglichkeit einer nur fragmentarischen Überlieferung nimmt bei dem Bestreben, einen planvollen musikalischen Gesamtaufbau herauszustellen, noch an Wahrscheinlichkeit zu. Unter den sechs Motetten fehlt nämlich ein solcher offenbar ganz, doch

[1] Blume, Evangelische Kirchenmusik (im Handbuch der Musikwissenschaft, herausgegeben von Ernst Bücken), S. 88.

[2] Herausgegeben unter dem Titel „Das Hohelied Salomonis" von Konrad Ameln und Walther Lipphardt, Kassel 1928.

deuten verschiedene Anzeichen darauf hin, daß er möglich wäre, wenn man sich zwischen dem 5. und dem 6. Teil noch zwei weitere Motetten mit den restlichen Versen des zweiten Kapitels eingeschoben denkt. Die funktionellen Beziehungen zwischen den Schlußkadenzen sind beispielsweise folgende: 1 2 3 4 5 6 / T D D^2 T T T Sie legen die Vermutung nahe, daß dem weitgeschwungenen Modulationsbogen, der die Teile 1–4, d. h. die Verse des ersten Kapitels, zusammenfaßt, ein ähnlicher zwischen den beiden Tonikakadenzen des 5. und 6. Teiles entsprochen hat bzw. entsprechen sollte, daß es sich also hier eigentlich um zwei parallele Blöcke handelt. Dafür spricht ferner die wenigstens angenäherte motivische Verwandtschaft zwischen dem Anfang des 1. und dem des 5. Teiles, sowie die verhältnismäßig geringe Ausdehnung der beiden „Schluß"-Teile Nr. 4 und 6.

Die große Bedeutung dieses Zyklus aber beruht einzig und allein auf der packenden Unmittelbarkeit der Einzelausdeutung. Jede einzelne Phase der Handlung hat Lechner gleichsam selbst miterlebt und legt bei der Komposition, je nach der Eignung des betreffenden Abschnittsinhaltes, den Hauptwert entweder auf eine farbenprächtige Schilderung ihrer äußeren Situation oder auf die Wiedergabe der dadurch hervorgerufenen Empfindungen. Überall hebt er, genau wie Schütz in den „Cantiones sacrae", das hervor, was allein für den jeweiligen bestimmten Einzelinhalt charakteristisch ist, d. h. das, was ihn von den Nachbarabschnitten trennt. Sein Gliederungsprinzip ist also der Kontrast, in dessen Dienst sämtliche kompositionstechnische Hilfsmittel treten können. Eine Kette von Beweisen hierfür enthält z. B. der fünfte Teil. Die Worte „Ich sitz unter dem Schatten" erscheinen in den drei Unterstimmen in tiefer Lage, wobei der Alt in gewollter Monotonie achtmal den Sekundschritt a-g wiederholt. Hier handelt es sich um die tonsymbolische Darstellung des Schattens, der Geborgenheit, während der plötzliche Melodieaufschwung und die Vollstimmigkeit bei dem anschließenden „des ich begehre" den Affekt des glühenden „Begehrens" wirkungsvoll zum Ausdruck bringt. Tonsymbolik und Gefühlsausdeutung wirken also zur musikalischen Darstellung ein und desselben inhaltlichen Vorganges zusammen: die eine führt in die äußere Situation ein, die andere offenbart den seelischen Zustand. Beide aber stehen getrennt nebeneinander, und das ist ein charakteristisches Merkmal gegenüber den deutschen Sprüchen, in denen diese beiden Möglichkeiten der Textausdeutung stellenweise eng miteinander verschmolzen sind. — Je nachdem Lechner die Abschnittsinhalte aufgefaßt hat, kann man zwischen objektiv schildernden, zwischen vorwiegend auf

Tonsymbolik oder -malerei hin angelegten Abschnitten und zwischen Empfindungswiedergabe unterscheiden. In jeder der sechs Motetten erscheinen diese drei Arten der Textbehandlung in mannigfachem Wechsel, wobei die rein erzählenden Stellen dazu dienen, Wesentliches vom weniger Wichtigen zu scheiden und die affektdurchtränkten Abschnitte erst ins rechte Licht zu setzen. Gerade mit einem derartigen unwillkürlichen Wechsel von Spannung und Lösung, von Erregung und Beruhigung zeigt sich Lechner als der wahre Dramatiker.

Der Mannigfaltigkeit der Inhaltsausdeutung steht eine gleichmäßige Behandlung der sprachlichen Form gegenüber. Sowohl in den objektiv schildernden als in den auf Tonsymbolik oder Affektwiedergabe gestellten Abschnitten ist die Deklamation nämlich durchaus sinngemäß. Der einzige Unterschied zwischen ihnen besteht darin, daß Lechner in den zuerst genannten meist rein syllabisch deklamiert, in den anderen dagegen reichlichen Gebrauch von Koloraturen macht. Die einzelnen Stimmen aber erfüllt er mit einem so starken Eigenleben, daß stellenweise die Herrscherstellung, die die Oberstimme in den rein akkordisch gesetzten Abschnitten einnimmt, in der Polyphonie der Vierstimmigkeit untergeht. Auf dieser Selbständigkeit der Stimmführung beruht nicht zuletzt die Plastik der Lechnerschen Tonsymbole und seine Kraft der Gefühlsschilderung, besonders in koloraturenreichen Teilen.

Die Koloraturen stellen überhaupt sowohl durch die Art ihrer Anwendung als durch ihre Beschaffenheit ein sehr wesentliches Charakteristikum des späten Lechnerschen Motettenschaffens dar. Der Komponist macht, in den Sprüchen noch mehr als in den Hoheliedmotetten, geradezu verschwenderisch von ihnen Gebrauch. Am häufigsten treten sie im Dienste der Tonmalerei und -symbolik auf, aber nicht selten erscheinen sie auch als reine Ausdruckskoloraturen, lediglich zur Wiedergabe gesteigerter Affekte. Als solche zeigen sie eine gewisse Verwandtschaft mit den pathetischen Melismen beispielsweise Lassos, nur mit dem Unterschied, daß sie bei Lechner bedeutend länger ausgedehnt sind und allein an den Stellen höchster Affektsteigerung auftreten, wodurch ihnen eine stärkere Wirkungskraft verliehen wird als bei Lasso, der sie beliebig über das ganze Werk verstreut. Ein gut Teil ihres Reizes aber verdanken sämtliche Lechnersche Koloraturen der Tatsache, daß ihnen zumeist jede Stimme, in der sie auftreten, eine besondere, eigene Note verleiht.[1] Es ist, als ob Lechner, wie Schütz in den „Can-

[1] Vgl. z. B. Teil 3, Takt 12—15: „und dein Hals in den Ketten". — Hieraus geht übrigens deutlich hervor, daß das Tonsymbol bei Lechner nicht unbedingt auf dem Wort auftreten muß, auf das es sich bezieht, wie das bei Schütz der Fall ist.

tiones sacrae", die Eindringlichkeit der musikalischen Wiedergabe durch die Verselbständigung der Einzelstimmen noch vervierfachen wollte. Tatsächlich erreicht er, genau wie jener, mit dieser musikalischen Filigranarbeit realistischere Bilder und lebendigere Affektdarstellungen als es mit den reichsten kompositionstechnischen Mitteln möglich wäre. — Was aber die Koloraturen selbst als typisch „lechnerisch" kennzeichnet, das sind außer ihrer langen Ausdehnung vor allem ihre oft geradezu bizarren Windungen, die einerseits durch unerwartete Intervallsprünge, andererseits aber durch hartnäckiges Festhalten an einem Ton oder bestimmten Tonschritt zustandekommen.[1]

Dem anschaulichen Charakter der Hoheliedtexte entsprechend, nehmen die tonmalerisch oder -symbolisch ausgedeuteten Abschnitte noch einen weit größeren Raum ein als diejenigen, in denen seelische Regungen im Mittelpunkt stehen; tritt doch außerdem das Streben nach bildhafter Darstellung geeigneter Einzelbegriffe sogar schon in Lechners frühen lateinischen Motetten zutage. Besonders reich an Beispielen für Tonmalerei und -symbolik ist außer dem 5. der 6. Teil, der vielleicht von allen dem Madrigal am nächsten kommt. Ja, für die abgerissene Kürze des Motivs „Kehre umb", sein tonmalerisch zu deutendes gleichzeitiges Auftreten in auf- und absteigender Richtung und die beinahe konzertierende Behandlungsweise lassen sich in den Madrigalen der Zeit unmittelbare Vorbilder finden.

Unter Lechners Händen verschmelzen motettische Feierlichkeit und madrigalische Anschaulichkeit zu einem einheitlichen und durchaus eigenen Altersstil. In bedeutend stärkerem Maße als in den Hohelied-Motetten offenbart sich dieser jedoch in den 15 deutschen Sprüchen,[2] die wohl überhaupt als Krönung des Lechnerschen Schaffens angesehen werden können. Schon die Texte nehmen eine Sonderstellung ein und kommen mit ihrer eigentümlich herben Stimmung und der mit den sparsamsten Mitteln zustandegebrachten Bildhaftigkeit Lechners Ausdrucksstreben weit entgegen.[3] Zudem ist ihr Inhalt weder geistlich noch weltlich, sondern ganz allgemein religiös, sofern man darunter die Aus-

---

[1] Vgl. z. B. zu ersterem: Teil 6, Takt 15—16 im Diskant: „Rosen", zu letzterem: Teil 5, Takt 35—37 im Diskant und Alt: „Süße".

[2] Veröffentlicht unter dem Titel „Deutsche Sprüche von Leben und Tod" von Konrad Ameln und Walther Lipphardt im Bärenreiterverlag, Kassel 1929.

[3] Der Dichter der Sprüche ist nicht bekannt; W. Lipphardt hält es (im Nachwort der Neuausgabe) nicht für unmöglich, daß Lechner selbst dahinter zu suchen ist. Die Verwandtschaft aber, die sie mit vielen Texten aus den „neuen teutschen Liedern" von 1582 zeigen, legt die Vermutung nahe, daß sie vielleicht von dem gleichen Dichter, einem Nürnberger Patrizier, stammen.

einandersetzung selbstbewußten Menschentums mit Gott und Welt verstehen will.

Die Reihenfolge der 15 Sprüche ist genau durchdacht. Nach ihrer inhaltlichen Zusammengehörigkeit lassen sich drei gleich lange Großteile unterscheiden, deren jeder fünf Stücke umfaßt. Die beiden ersten Teile haben zum gemeinsamen Inhalt die Welt und das Menschenleben, und nur das Schlußglied eines jeden von ihnen (Nr. 5 und 10) gibt einen Ausblick auf das Ziel des irdischen Treibens; der dritte Teil aber handelt von Gott und der ewigen Seligkeit. Was sich also im ersten und zweiten Teil in dem engen Rahmen von nur fünf Sprüchen abspielt, nämlich die Darstellung des Menschenlebens und der Ausblick auf Gott, das bildet im großen den Inhalt des ganzen Zyklus. Der Unterschied zwischen Anfangs- und Mittelteil besteht nur darin, daß der erste die Unbeständigkeit der Welt (Nr. 1 und 2) und der Menschen (Nr. 3 und 4) im allgemeinen schildert, während der zweite Ratschläge dafür enthält, wie der Mensch diesen Anfechtungen zu begegnen habe, um sich daraus zu Gott emporringen zu können.

Diesem logischen Gesamtaufbau trägt Lechner musikalisch dadurch Rechnung, daß er die beiden ersten, parallelen Großteile annähernd gleich lang ausdehnt, während er den letzten, der die Rückkehr zu Gott zum Inhalt hat, bedeutend ausführlicher behandelt. Außerdem enden die letzten Sprüche des Anfangs- und des Schlußteils (Nr. 5 und 15) auf der Tonika, des Mittelteils (Nr. 10) dagegen auf der Dominante. Im allgemeinen tritt aber hier wie in den Hohelied-Motetten die Sorge für einen planvollen, rein musikalischen Gesamtaufbau hinter dem brennenden Verlangen nach intensivster Einzelausdeutung zurück. Doch der Unterschied zwischen den drei Textbehandlungsarten, der in den Hohelied-Motetten ein so wesentliches Kontrastmittel darstellt, fehlt vollkommen. Durchdringt doch das Streben nach Empfindungswiedergabe das ganze Werk in so starkem Maße, daß objektiv schildernde Abschnitte einfach unmöglich sind und auch Tonmalerei und -symbolik stets von Affektdarstellung durchglüht erscheinen.

So wird dem Hörer trotz mancher eindrucksvoller Gegensätze stets die Einheitlichkeit der Grundstimmung zum Bewußtsein gebracht. Mit besonderem Nachdruck geschieht dies noch durch die Einheit der Tonalität. Nicht nur, daß alle Stücke, mit Ausnahme des auf der Wechseldominante A endenden Spruches Nr. 3 entweder auf der Tonika G oder auf der Dominante D schließen; vielmehr beginnen auch nicht weniger als zehn Sprüche in der Grundtonart g-moll, und unter diesen wieder eine ganze Reihe mit den gleichen Intervallsprüngen g—d oder g—b.[1]

[1] Nr. 1, 2, 10, 12, bzw. Nr. 4, 8, 13.

Der Mollcharakter, teils durch reines g-moll, teils durch den transponierten ersten Kirchenton hervorgerufen, ist es vor allem, der die einheitlich pessimistische Stimmung des ganzen Zyklus, die dem Gedanken an die Sündhaftigkeit der Welt entspringt, musikalisch verkörpert. Er ist das Band, das die Abschnitte, ob sie imitierend oder akkordisch, koloraturenreich oder syllabisch, voller tonsymbolischer Wendungen oder im fast choralmäßig schlichten Satz durchgeführt werden, zusammenhält. Und in ihm, der allein aus dem Empfindungsgehalt des Textes heraus geboren ist, vollzieht sich die Verschmelzung der in den Hohelied-Motetten noch unverbunden nebeneinanderstehenden beiden Arten der Textausdeutung, der plastischen Darstellung einzelner Begriffe und der Wiedergabe des Affektgehaltes aus dem Geiste der Musik heraus.

Da für Lechner in diesen Sprüchen allein der Textinhalt maßgebend ist, so stellt er, wie die Harmonik, auch alle anderen kompositionstechnischen Hilfsmittel in seinen Dienst. Satztechnisch lassen sich z. B. zwei völlig entgegengesetzte Typen unterscheiden: der eine, in Nr. 10 verkörpert, polyphon, mit einer Freiheit der Einzelstimmen, die noch weit über die in den Hohelied-Motetten übliche hinausgeht, der andere, etwa Nr. 5, rein akkordisch, in einigen Stücken geradezu choralmäßig anmutend; daneben findet sich noch eine Reihe von Teilen, in denen sich die beiden Prinzipien in mannigfacher Weise vermischen. Die Selbständigkeit der Stimmbehandlung in den Motetten des ersten Typs ist so konsequent durchgeführt, daß von einer echten Polyphonie gesprochen werden kann; bei den Worten: „dies Schiff der Welt geht" in Nr. 10 z. B. ist es tatsächlich nicht möglich, einer Stimme ein Übergewicht über die andere zuzugestehen. Aber auch in akkordischen Abschnitten kommt es häufig vor, daß eine der beiden Mittelstimmen sich durch besonders ausdrucksvolle Melodik auszeichnet, ja sogar die Oberstimme darin übertrifft. Am Anfang des 13. Teiles „Sein Gnad und Güten" beginnt z. B. der Sopran mit einer choralartig unbewegten Linie, wobei sich Alt und Baß seinem Gang anschließen; der Tenor jedoch übernimmt dazu eine Art Gegenbewegung mit einer rhythmisch und melodisch abwechslungsreichen kantablen Melodie, die zur Belebung des Gesamtklanges im Sinne der den Abschnitt erfüllenden Affekte dient.

Aus den angeführten Beispielen ist bereits zu erkennen, mit welchen Gegensätzen des Inhalts Lechner die Kontraste der Satzweise in Verbindung gebracht hat; Nr. 5 und der Anfang von Nr. 13 nämlich enthalten einen Hinweis auf die Rettung, die in Gottes Händen liegt, Nr. 10 dagegen handelt von der Unbeständigkeit der Welt. Eben diese beiden

im Inhalt beschlossenen Kontraste aber sind es, die Lechner auf jene Weise musikalisch voneinander abhebt. — Stehen nun so gegensätzlich geartete Sprüche unmittelbar nebeneinander, so erzielt er durch die wechselnde Satztechnik, trotz der einheitlichen Stimmung, die die Harmonik über das Ganze breitet, sehr eindrucksvolle Kontraste; so geschieht es z. B. zwischen dem 5. und dem die Vergänglichkeit des Menschenlebens darstellenden 4., sowie zwischen dem 10. und dem auf die Rückkehr zu Gott hinweisenden 11. Spruch. Eine Ausnahme unter den Stücken des akkordischen Typs macht nur Nr. 7, der einzige im Tripeltakt stehende Teil; hier hat Lechner das Glück der Welt dadurch symbolisiert, daß er mitten unter die pathetischen Kompositionen voll tiefer Empfindung in bewußt krasser Gegenwirkung einen Tanzsatz mit grell parodistischem Effekt gestellt hat, der sich zunächst aus der Moll-Atmosphäre losmacht, bei der Warnung „ihm z'viel vertrauen" aber wieder in sie zurückfällt.

Die Deklamation der Sprüche unterscheidet sich dadurch von derjenigen der Hohelied-Motetten, daß sie nicht durchweg sinngemäß ist, sondern stellenweise als „indifferent" bezeichnet werden muß. Hier weist Lechners Textauffassung eine Ähnlichkeit auf mit derjenigen, die in Lassos späten Motetten zutagetritt: auch er betrachtet nämlich an diesen Stellen die sprachliche Form des Textes als ein Hindernis für die Empfindungswiedergabe und setzt sich daher über sie hinweg. So hat er z. B. in Nr. 2 zur Darstellung des Wortes „Unbständigkeiten" den synkopischen Rhythmus gewählt, und um ihn durchzuführen, scheut er nicht davor zurück, dieses Wort im Sopran, Takt 20—23, völlig akzentwidrig zu deklamieren. Wie bei Lasso aber bleibt der Affektgehalt des Ganzen dabei stets gewahrt, ja vielfach ist es, wie hier, gerade die Rücksicht auf ihn, die die Indifferenz der Deklamation veranlaßt. Derartige Stellen treten jedoch nur vereinzelt auf; im allgemeinen deklamiert Lechner auch in den Sprüchen sinngemäß, und selbst die „beseelte" Deklamation ist ihm nicht fremd.[1]

Die Affekte des Textinhaltes finden allerdings in den einzelnen Stimmen ihren Niederschlag vor allem in den zahlreichen Ausdruckskoloraturen und -melismen. Daneben ist für ihre Wiedergabe in erster Linie der Gesamtklang eines jeden Einzelabschnittes und sein Verhältnis zu dem der Nachbarglieder ausschlaggebend. Je mehr also die Stimmen mit derartigen Ausdruckskoloraturen durchsetzt, bzw. je selbständiger sie geführt sind, desto eindrucksvoller erscheint die Affektdarstellung.

[1] Vgl. z. B. Nr. 3 „die sind mit Sorgen, ungwiß wo morgen" und Nr. 12 „Ihn fürchten, lieben".

Ihre Wirkungskraft in den Sprüchen übertrifft daher die der Hohelied-Motetten um eben so viel, als die Koloraturen an Anzahl und Ausdehnung über die dort vorhandenen hinausragen und die Stimmführung der jener Motetten an Selbständigkeit überlegen ist. Besonders der Sopran-Anfang des 9. Teiles „Was jetzt im Laufen" zeigt, wie die charakteristischen Eigenschaften der typisch „Lechnerschen" Koloraturen, die unerwarteten Intervallsprünge und das Festhalten an bestimmten Tonschritten, in den Sprüchen bis zum äußersten herausgemeißelt sind. Derartig bizarre Windungen finden sich in den Hohelied-Motetten nirgends; hier aber erscheinen sie im Dienste der Tonmalerei oder -symbolik so gut wie als Ausdruckskoloraturen.

Wie Schütz gelegentlich in den „Cantiones sacrae", so verwendet auch Lechner die Gleichberechtigung der vier Stimmen häufig dazu, ein und denselben Inhalt gleichzeitig in verschiedener Weise auszudeuten. So bringt er z. B. im 3. Teil mit der Ausdruckskoloratur auf „Sorgen" im Alt gleichsam die Verzweiflung des Menschen über sein armseliges Dasein zum Ausdruck, während sich in den anderen Stimmen hoffnungslose Ergebenheit kundgibt.[1] Bei tonsymbolischer oder -malerischer Ausdeutung aber, die sich genau wie die Affektdarstellung in erster Linie der charakteristischen Koloraturen bedient, ergreifen diese gewöhnlich Besitz vom ganzen Satz; infolgedessen erscheint die bildhafte Kraft einer Linie gewissermaßen auf eine Fläche projiziert und dadurch verstärkt. Am eindrucksvollsten tritt jedoch Lechners Tonsymbolik dort zutage, wo der Text selbst einen anschaulichen Kontrast enthält, wie z. B. im letzten Teil, denn durch den Gegensatz wird ja die an sich schon bildhafte Wirkung eines jeden Abschnittes noch erhöht.[2] Gleichsam als Facit des Ganzen stellt Lechner hier noch einmal die Leiden des Menschenlebens den ewigen Freuden des Himmels gegenüber. Doch bildet die Tonsymbolik des Kontrastes nicht viel mehr als die äußere Erscheinungsform, denn es geht dem Komponisten um Wichtigeres: um die Konzentrierung der trüben, weltabgewandten Stimmung des ganzen Zyklus in den sechs ersten Takten und um die endliche Erlösung von diesem Druck. Wie er in diesem Spruch am Anfang durch die tiefe Lage, die Betonung des Mollcharakters und die Vorhaltsbildungen noch einmal in eindringlichster Weise die Empfindungen des Leidens in der Musik zum Ausdruck bringt, wie er dann mit den aufstrebenden Koloraturen den freudigen Gefühlen erst ganz allmählich Raum gibt, sie schließlich mehr und mehr steigert bis zum

[1] Genau die gleiche doppelte Affektausdeutung erfährt im 4. Teil das Wort „verdorben".

[2] Vgl. den 9. Teil: „Was jetzt im Laufen, liegt bald zu Haufen".

Höhepunkt auf der Fermate, und wie er förmlich als Schlußapotheose die Gewißheit der Seligkeit im schlichten Satz, aber mit gewaltigem Aufschwung der Oberstimme und Durschluß, anfügt, das bildet auch für sein eigenes Schaffen den Höhepunkt der Affektdarstellung. —

Eine tiefe Kluft trennt also die deutschen Sprüche nicht nur von allen früheren Werken des Meisters, sondern auch von den Hohelied-Motetten, obwohl diese annähernd gleichzeitig entstanden sind. Wie die Spruchtexte durch die Prägnanz ihrer einzelnen Bilder und die Eindringlichkeit der Empfindung im ganzen völlig aus dem Rahmen der üblichen Motettentexte herausfallen, so hebt sich auch die Komposition in erster Linie dadurch von dem Motettenschaffen der ganzen Zeit ab, daß sie die liebevollste Einzelausdeutung mit der ständigen Rücksicht auf den Affektgehalt des Ganzen verbindet.

Geht die Entwicklung der Motettenkomposition in jener Zeit darauf aus, von der Berücksichtigung der sprachlichen Form her zu der des im Inhalt verborgenen Affektgehaltes zu gelangen, so sucht Lechner dieses Ziel gerade auf dem entgegengesetzten Wege zu erreichen: von der rein sinngemäßen Deklamation in den lateinischen Motetten ausgehend, gelangt er in den Sprüchen, trotz ihres überquellenden Affektgehaltes, nicht nur nicht zur „beseelten", sondern sogar stellenweise zur „indifferenten" Deklamation. Insofern also läuft seine eigene Entwicklung der allgemein in der Zeit sich vollziehenden direkt zuwider; damit aber, daß er das Ziel, die Affektwiedergabe, schon damals erreicht, geht sie weit über jene hinaus. Ist er doch auch einer der ersten Meister, der einen ganzen Zyklus von Texten in deutscher Sprache komponiert.[1] In jedem Falle vollzieht sich sein späteres Schaffen in völlig eigenen Bahnen, außerhalb von jedem Traditionszusammenhang. Hierher gehört auch die Beschränkung auf die Vierstimmigkeit in einer Zeit, in der die großen Besetzungen von der Fünfstimmigkeit an aufwärts mehr und mehr in Gebrauch kamen — das gleiche Bedürfnis nach kammermusikalischen Wirkungen, das auch in den „Cantiones sacrae" Schützens zum Ausdruck gelangt.

Diese Übereinstimmung zwischen den beiden Motettensammlungen ist zwar die sichtbarste, aber keineswegs die einzige. Vor allen Dingen

[1] Schon diese Tatsache allein kann als Beweis für seine protestantische Gesinnung dienen. Im katholischen Glauben erzogen, ist er später zum Protestantismus übergetreten, wie aus einer auf ihn gehaltenen Leichenpredigt hervorgeht. Dies kann übrigens meiner Meinung nach nicht erst, wie Schreiber (a. a. O. S. 40) vermutet, am württembergischen Hof, sondern muß schon bedeutend eher geschehen sein. (Vgl. den Auszug aus der Leichenpredigt bei Schreiber, S. 52: „Nachdem er gemerket, er werde bei der Römischen Kirchen, allda er geborn und in die 18 Jahr erzogen, nicht möge in den Himmel kommen . . .")

ist der künstlerische Wille, der sich in ihnen offenbart, nämlich das Streben nach einem musikalischen Ausdruck für die durch jeden einzelnen Abschnittsinhalt erregten Empfindungen, ein und derselbe. Nur bedienen sich beide Meister zu seiner Darstellung grundverschiedener Mittel. Lechner greift zu reiner Polyphonie oder zu Reminiszenzen an die alte Tenorpraxis, also zu Kompositionsmitteln der Vergangenheit, Schütz dagegen benutzt „beseelte" Deklamation und Chromatik, bedient sich also der fortschrittlichsten Ausdrucksmöglichkeiten seiner Zeit. Trotzdem üben die Motetten beider Meister auf den Hörer annähernd dieselbe Wirkung aus, weil sowohl Schütz als Lechner den Gefühlsgehalt des Textes wirklich nachempfunden haben, weil ihre Werke von seinem Affekt durchdrungen sind.

Diese Ähnlichkeit beruht jedoch lediglich auf einer geistigen Verwandtschaft der beiden Naturen, nicht auf direkter Beeinflussung, denn vermutlich hat Schütz von dem Lechnerschen Motettenschaffen vor seiner italienischen Reise nur die „Motectae sacrae" von 1575 und die „Psalmi Poenitentiales", die neben der deutschen Passion als einzige Werke Lechners im Kasseler Inventarverzeichnis von 1613 aufgeführt sind, kennengelernt, und durch diese Kompositionen konnte ihm gerade die eigentümliche Größe Lechners, die seiner eigenen Natur verwandte Seite von dessen Kunst, kaum nahegebracht werden. Ob er nach seiner ersten italienischen Reise Lechners Alterswerk noch kennengelernt hat, ist nicht bekannt; doch hat es für seine Komposition der „Cantiones sacrae" nicht allzu große Bedeutung, denn das Streben nach einem musikalischen Ausdruck für den Empfindungsgehalt des Textes war seiner wie auch Lechners Natur innerstes Bedürfnis. Die Ausdrucksmittel beider Komponisten aber sind so grundlegend voneinander verschieden, daß ein Einfluß des älteren auf den jüngeren nahezu ausgeschlossen erscheint.

2. *Hans Leo Haßler.*

Wie Lechner sich mit seinen ersten Motettensammlungen durchaus in traditionellen Bahnen bewegt, obwohl er doch später eigene Wege einschlägt, so beginnt auch Hans Leo Haßler, der Meister, der „Deutschlands italienische Zeit" einleiten sollte, als das, was damals für jeden jungen deutschen Komponisten als selbstverständlich erschien, nämlich als Anhänger Lassos. Gerade in seiner Vaterstadt Nürnberg war die Lassosche Kunst wegen der engen Beziehungen, die zwischen dem Komponisten und dem Rat bestanden,[1] besonders fest eingebürgert. Zudem

[1] Vgl. Sandberger, Bemerkungen zur Biographie H. L. Haßlers und seiner Brüder, DTB. V, 1, S. XXVI.

erwuchs ihr, eben zu der Zeit, da der junge Haßler die Grundlagen zu seiner musikalischen Ausbildung gelegt haben muß, ein eifriger Vorkämpfer in Leonhard Lechner selbst, der von 1575—84 in Nürnberg wirkte und auch seine beiden ersten Motettensammlungen hier erscheinen ließ. Ob nun Haßler sein persönlicher Schüler gewesen ist oder nicht, — unter Lechners Einfluß hat er sicher gestanden; war dieser Meister doch seit längerer Zeit der erste und während seines Aufenthalts dort der einzige bedeutende Komponist Nürnbergs[1] und genoß als solcher in der Stadt die höchste Achtung. So wuchs der junge Haßler in einer von Lassos Geist erfüllten musikalischen Atmosphäre heran und dazu in der unmittelbaren Nähe wohl des genialsten Meisters der nach-Lassoschen Generation, dessen damals erschienene Werke ihm den traditionellen Stil der „deutschen Lasso-Nachfolge" rein vor Augen stellten. Ein Anfänger kann er daher, als er mit 20 Jahren 1584 nach Italien zog, in seiner Kunst nicht mehr gewesen sein.[2]

Den besten Beweis für die Nachhaltigkeit des Lassoschen Einflusses auf ihn liefert seine erste Motettensammlung, die 1591 erschienenen „Cantiones sacrae".[3] In diesem Werk gibt er sich deutlich als geistiger Schüler des großen Niederländers zu erkennen und muß somit der Gruppe der „deutschen Lasso-Nachfolge" zugerechnet werden. Verbindet man allerdings mit dieser Bezeichnung bereits einen bestimmten Stilbegriff, so ist eine solche Zuordnung nur bedingt möglich, denn nicht alle Eigenschaften, die für die Werke jener Meister charakteristisch sind, finden sich in den Motetten Haßlers wieder; dafür treten hier andere hervor, die wiederum dort nicht von Wichtigkeit sind.

Haßlers Einstellung zum Textinhalt stimmt durchaus mit derjenigen überein, die in den bis etwa zum Erscheinungsjahr der „Cantiones sacrae", 1591, veröffentlichten Werken seiner Zeit- und Altersgenossen zutage tritt. Die Deklamation ist also durchweg sinngemäß, jedoch ohne Beziehung auf den Gefühlsinhalt der Worte. Genau so wenig Wert wie auf die Darstellung der in den verschiedenen Textabschnitten enthaltenen Affekte aber legt Haßler auf die tonsymbolische oder -malerische Ausdeutung einzelner Begriffe; auch hierin stimmt er grundsätzlich mit den Meistern der „deutschen Lasso-Nachfolge" überein, doch übertrifft er sie fast noch an Zurückhaltung.

Dieses das ganze ausgehende Jahrhundert beherrschende Verhältnis zwischen Text und Musik ist allen Cantiones Haßlers ohne Ausnahme

[1] Vgl. Sandberger, a. a. O.

[2] Vgl. Sandberger, a. a. O. S. 42 und Kroyer, DTB. 10, 1, S. XXXIV f.

[3] Vollständig veröffentlicht in DDT. Bd. 2 (H. Gehrmann).

eigen; nur kommt es auf zweierlei verschiedene Weisen zum Ausdruck. Zwei Typen lassen sich unter den einchörigen Motetten dieser Sammlung unterscheiden, die sich sowohl nach Deklamations- als nach Satzweise voneinander abheben. In dem einen, zu dem sämtliche vierstimmige und ein Teil der fünf- und sechsstimmigen Motetten gehört, deklamiert Haßler genau wie Lasso und seine Schüler vorwiegend in Semibreven und Minimen und benutzt die Semiminima fast nur bei Durchgangskoloraturen; die Satztechnik aber entspricht ungefähr der des „polyphon-akkordischen" Typs. In dem anderen, der die übrigen fünf- und sechsstimmigen Stücke umfaßt, verlegt er, wie Lechner im zweiten Teil der lateinischen Motetten und vor allem in den Bußpsalmen, den Schwerpunkt der Deklamation auf Minimen und Semiminimen und stellt die akkordische Schreibweise in den Vordergrund.

Die Deklamation in den Kompositionen des ersten Typs unterscheidet sich grundsätzlich nicht von der in den lateinischen Motetten jener Tage allgemein üblichen. Nicht selten aber tritt zu der Berücksichtigung der Betonungsverhältnisse des Einzelwortes auch noch die Anpassung der Melodielinie an eine sinngemäße Gruppenbildung innerhalb des ganzen Satzes. Z. B. würde man zweifellos am Anfang der Motette Nr. 28 „Quem in coelo et in terra praeter te desiderarem" bei einem langsamen, pathetisch gesprochenen Vortrag nach „coelo" und nach „terra" kleine Pausen einschieben, den Satz also in drei Glieder teilen. Dem trägt Haßler dadurch Rechnung, daß er die Glieder, ohne Zerreißung der Melodielinie, durch die Anwendung einer und derselben rhythmischen Figur auf alle drei einander gleichgesetzt und durch die in sich geschlossene Diastematik eines jeden einzelnen voneinander abhebt.[1] Auf einer so exakten musikalischen Wiedergabe syntaktischer Zusammenhänge beruht die hervorragende Schärfe und Wirkungskraft der Haßlerschen Diktion. Koloraturen und Melismen verwendet Haßler sparsam und fast nie mit Beziehung auf den Textinhalt; besteht doch bei seiner Zurückhaltung sowohl der Affektausdeutung als der bildhaften Darstellung von Einzelbegriffen gegenüber weder für Ausdruckskoloraturen noch für tonmalerische oder -symbolische Läufe Verwendung.[2] Wo die Syllabik der Deklamation verlassen wird, geschieht es gewöhnlich allein aus musikalischen Gründen.

[1] Der Deklamationsrhythmus der Einzelglieder dient sogar zur Verknüpfung der prima mit der secunda Pars (vgl. deren Anfang und vor allem das Motiv „mihi autem adhaerere"). — Andere Beispiele stellen die Anfänge der Motetten Nr. 1, 4 und 8 dar.

[2] Ausnahmen finden sich lediglich zu Beginn der Motette Nr. 27 „Cantate Domino" und in Nr. 34 auf das Wort „euntes"; im ersten Fall liegt eine „Klang-", im

Die Deklamationsweise, die das wesentlichste Merkmal des zweiten in den „Cantiones sacrae" enthaltenen Motettentyps verkörpert, wurde bei der Untersuchung der Lechnerschen Frühwerke auf den Einfluß der italienischen Villanelle zurückgeführt; für Haßler hat jedoch sicher Lechner die Vermittlung dieses italienischen Gutes übernommen, sodaß der junge Meister es bereits kannte, ehe er bei den Italienern selbst in die Schule ging. Unter den Komponisten der deutschen Lasso-Nachfolge aber ist Lechner wohl der einzige, der in seinem Motettenschaffen schon in den achtziger Jahren die allgemein übliche Deklamationsbewegung so weitgehend durch eine raschere ersetzt und geistliches Gut mit weltlichem vermischt. Erst um die Jahrhundertwende beginnen auch andere, wie z. B. Hieronymus Praetorius und Gregor Aichinger, seinem Beispiel zu folgen. — So sehr sich Haßler also mit der Deklamationsweise des ersten Typs an den Gebrauch der Zeit anschließt, so weit entfernt er sich von ihm im zweiten. Durch die darin vollzogene Verschnellerung des Deklamationstempos erreicht er eine Annäherung an den raschen Verlauf des sprachlichen Ausdrucks, während die Komposition an pathetischer Wucht verliert und der Text damit aus der Sphäre kirchlicher Feierlichkeit in die Realität des Menschenlebens gezogen wird. Als Beispiel hierfür sei auf den Anfang der Motette Nr. 16 „Ecce quam bonum et quam iucundum" hingewiesen. Die Voraussetzungen für eine sinngemäße Deklamation, nämlich die Berücksichtigung der sprachlichen Akzentverhältnisse durch die Musik, sind hier in genau demselben Maße vorhanden wie in dem oben erwähnten Beispiel „Quem in coelo" aus dem ersten Typ; trotzdem erweckt die dem sprachlichen Ausdruck angenäherte rasche Aufeinanderfolge der Worte den Eindruck einer viel innigeren Verschmelzung zwischen Sprachakzent und Komposition. Andererseits offenbart keines der beiden Beispiele ein näheres Verhältnis zwischen Musik und Textinhalt: keines enthält Tonmalerei oder -symbolik, keines Ausdruckskoloraturen oder gar „beseelte" Deklamation, und doch wird man durch die schön geschwungene Melodielinie und die auf einer rhythmischen Sequenz beruhende, feierliche Bewegung jenes Beispiels aus dem ersten Typ unbedingt darauf hingewiesen, daß es sich hier um Dinge handelt, die über das irdische Dasein hinausreichen, während das „ecce quam bonum" eher als eine Feststellung des täglichen Lebens erscheint. Der Komponist be-

zweiten eine „Bewegungsanalogie" vor. Bei der zuerst genannten Motette handelt es sich noch dazu um einen Text, der traditionsgemäß in der ganzen damaligen Zeit zum Tummelplatz für tonmalerische und -symbolische Wendungen gemacht wurde, sodaß es nicht so sehr wundernehmen kann, wenn Haßler hier aus seiner Reserve herausgeht.

gnügt sich hier mit einer sachlichen Wiedergabe der sprachlichen Form, ohne sich die geringste musikalische Freiheit zu gestatten. Aus diesem Grunde spielt auch die Syllabik in den Motetten des zweiten Typs eine weit größere Rolle als in denen des ersten: Koloraturen kommen, abgesehen von einigen kurzen Achtelmelismen, kaum vor.

Die beiden Beispiele lassen übrigens noch eine weitere Abweichung der Typen voneinander erkennen, die sich in der Motivik kundgibt. Die Linie des zuletzt angeführten bildet ein abgeschlossenes, in sich ausgewogenes Ganzes, auf das man fast die moderne Bezeichnung der „achttaktigen Periode" anwenden könnte: die des ersteren dagegen verläuft, trotz der Gliederung des Anfangs, im weiteren ins Ungewisse und gelangt auch mit der Wiederholung des „desiderarem" am Ende zu keinem vollgültigen Abschluß. Ein solches zielloses Ausströmen der Melodie aber ist nur dann möglich, wenn den einzelnen Stimmen eine gewisse Freiheit gewährt wird, also im polyphonen oder wenigstens pseudopolyphonen Satz. So liegt denn auch der zweite Hauptunterschied zwischen den beiden Motettentypen der Haßlerschen „Cantiones sacrae" in ihrer Satzweise begründet.

Die Motetten des ersten Typs beginnen fast ausschließlich polyphon und enden akkordisch, während die pseudopolyphone Satzweise, d. h. die Technik der Andeutungen von Imitation und selbständiger Stimmführung auf akkordischer Grundlage, die die Kompositionen der deutschen Lasso-Nachfolge beherrscht, ganz in den Hintergrund tritt. In den Anfangsabschnitten begnügt sich Haßler gemeinhin nicht mit der Imitation der ersten paar Noten in beliebigem Abstand, sondern er greift zu der besonders von Lasso selbst bevorzugten paarigen Imitation. Sehr deutlich zeigt sich ihre Anwendung in der Motette Nr. 12 „Inter natos mulierum". Hier führen zunächst die beiden Unterstimmen allein ein sechs Takte langes Duett nahezu kanonisch durch, dann folgen die beiden Oberstimmen mit dem wörtlich gleichen Satz.[1] Kein anderer Zeitgenosse Haßlers hat gerade diesen Zug des großen Vorbildes Lasso in seinen Motetten auch nur angebracht, geschweige denn mit solcher Konsequenz weitergeführt; sie zogen es alle vor, jenen Motetten zu folgen, in denen Lasso selbst die pseudopolyphone Schreibweise anwendet, und breiteten diese nivellierende Mischtechnik über alle ihre Werke aus. — Auch noch eine andere auf der Selbständigkeit der Einzelstimmen beruhende, wesentliche Eigenheit des Lassoschen Motettenschaffens macht sich Haßler in den Stücken dieses Typs in viel stärkerem Maße zu eigen als die Meister der „deutschen Lasso-Nach-

[1] Vgl. noch Nr. 1, 2, 5, 8, 10, 11, 13 u. a.

folge", nämlich die Doppelmotivik, und zwar in jeder bei Lasso vorkommenden Art. Alle diese Merkmale polyphoner Schreibweise sind jedoch im wesentlichen nur für die Einleitungsabschnitte der dem ersten Typ angehörigen Motetten charakteristisch; in den Endteilen dagegen wendet sich Haßler ebenso energisch der Akkordik zu wie dort der Polyphonie.[1] Besonders deutlich wird dies in der Motette Nr. 7 „Dixit Maria ad Angelum", deren Schlußabschnitt „secundum verbum tuum" er mehrmals in verschiedenen Stimmgruppen wiederholt. Eine solche Chorspaltung aus rein klanglichen Rücksichten, stellenweise sogar mit tonaler Beantwortung — eine Art Mehrchörigkeit im kleinsten Rahmen — zeichnet die meisten Motettenschlüsse des ersten Typs aus. Maßgebend für alle diese Stücke ist also das Nebeneinander von starkem Hervorheben der Einzellinie und ausschließlicher Betonung des Vertikalklanges, und eben hierauf beruht der Unterschied zwischen diesen Werken und der durchschnittlichen Motettenkomposition jener Jahre. Stücke des „polyphon-akkordischen Typs" finden sich zwar auch bei anderen Meistern, doch wird darin weder die „Polyphonie" noch die „Akkordik" so konsequent durchgeführt wie bei Haßler; vor allem aber dienen die beiden Gegensätze nirgends als Grundlage für den Aufbau einer ganzen Gruppe von Motetten, wie hier. —

Die fast schematische Einheitlichkeit der Satztechnik, die unter den Motetten des ersten Typs — besonders unter den vierstimmigen — herrscht, ist unter denen des zweiten nicht im gleichen Maße zu finden. Entsprechend der an die Gattung der Villanelle gemahnenden Deklamation schreibt Haßler hier in erster Linie akkordisch und wendet kleine Imitationsandeutungen nur als Kontrastmittel an. Da er aber bei dieser Technik von Form und Inhalt des jeweiligen Textes abhängig ist, so läßt sich ein lediglich auf musikalischen Entsprechungen beruhendes Schema nicht aufstellen. Hier kommt es nämlich ganz auf das Verhältnis der Einzelabschnitte untereinander an, und eben darin besteht der dritte große Unterschied zwischen den beiden Motettentypen der „Cantiones sacrae".

Im ersten Typ, in dessen Motetten die Gesamtstimmung des Inhalts die ganze Komposition durchdringt, ist es Haßler gerade um die Wahrung des einmal angeschlagenen Tones, also um eine Vermeidung aller Gegensätze zu tun. In den Werken des zweiten Typs jedoch schafft er gegen die Sachlichkeit der Deklamation dadurch ein Gegengewicht, daß er die einzelnen Abschnitte mehr oder weniger stark kontrastierend

[1] Vgl. auch Joseph Neyses, Studien zur Geschichte der deutschen Motette des 16. Jahrhunderts. 1. Teil: Die Form der Haßlerschen Motette (Diss. Bonn 1927), S. 8 f.

behandelt. Ein vom Textinhalt unabhängiges Streben nach Abwechslung ruft die Kontrastbildungen hier hervor, das an der formalen Gliederung des Textes einen willkommenen Anhaltspunkt findet. In der Motette Nr. 19 „Domine, Dominus noster" werden z. B. sämtliche Abschnitte durch Wechsel der Stimmenzahl und -gruppierung voneinander abgehoben, wozu dann noch beliebig Gegensätze der Satzweise, des Deklamationstempos und der Harmonik[1] treten. An einigen Stellen gelangt der Kontrast allerdings auch zu inhaltlicher Bedeutung; daß beispielsweise die Worte „magnificentia tua super coelos" durch ihre Vollstimmigkeit und getragene Bewegung von ihrer Umgebung abgehoben werden, hat seinen Grund nicht in der Form des Textes — handelt es sich doch dabei um ein grammatikalisch völlig unselbständiges Satzglied —, sondern in seinem an dieser Stelle besonders gewichtigen Inhalt.

Ebenso wie die in den Motetten dieses Typs vorherrschende Deklamationsweise Haßlers in jener Zeit und innerhalb der Motettenkomposition zu einer so ausgedehnten Verwendung nur in den Lechnerschen Frühwerken, besonders in den Bußpsalmen, gelangt, läßt sich auch für die Kontrasttechnik unter allen damals aus der deutschen Lasso-Nachfolge hervorgegangenen Motetten nur dort eine Parallele finden. Die dem ersten Typ zugehörenden Motetten schließen sich dagegen wie mit der Deklamation, so auch mit der Kontrastlosigkeit ihrer Gliederung der traditionellen Richtung an. Zwar ist ein satztechnischer Gegensatz zwischen der Polyphonie der Anfangs- und der Akkordik der Schlußabschnitte wohl vorhanden, doch tritt er als Kontrast kaum hervor, da meist zwischen die gegensätzlichen Teile vermittelnde Zwischenglieder eingeschoben sind und die Abschnitte sich im übrigen, vor allem in der Deklamation, nicht weiter voneinander abheben.

Wie stark aber auch immer die Unterschiede zwischen den beiden Motettentypen der Haßlerschen „Cantiones sacrae" für die Einzelbetrachtung hervortreten mögen: die Gemeinsamkeit der Grundlagen, die sie zugleich als Ergebnisse ihrer Zeit charakterisiert, darf darüber nicht zu gering veranschlagt werden. Dies gilt vor allem für das sämtlichen Cantiones eigene unpersönliche Text-Musik-Verhältnis, doch auch mit dem Gesamtaufbau seiner Motetten, mit der Ausdehnung der einzelnen Abschnitte und ihrer Bedeutung innerhalb des ganzen Stückes folgt Haßler durchaus dem Gebrauch der Zeit.[2]

---

[1] Der Wechsel von Dur- und Mollakkorden der gleichen Stufe zum Abheben zweier Abschnitte ist bei Haßler keine Seltenheit. Vgl. z. B. Nr. 30, S. 77, 3. System Takt 2 A-dur neben a-moll, Nr. 31, S. 80, 2. System Takt 4 G-dur neben g-moll.

[2] Von der seit Lasso so vielfach angewandten Technik, das Schlußwort eines Abschnittes als krönenden Abschluß erst auf der Kadenz anzufügen, macht Haßler

Ein Unterschied zu den Werken Lassos und den bisher behandelten seiner Anhänger aber liegt in der großen Rolle, die Wiederholungsformen jeder Art in den „Cantiones sacrae" spielen.[1] So erreicht Haßler z. B. die abklingende Wirkung der Schlußabschnitte in den meisten Motetten durch eine refrainartige Wiederholung dieser Teile, die in der Mehrzahl der Fälle noch um einige Takte erweitert wird, um, anstatt zu einem vollbefriedigenden Abschluß, zu einem Plagalschluß zu gelangen. Darin tut sich deutlich der Wille des Komponisten nach einem Weiterschwingen des Werkes noch über den Schlußakkord hinaus kund.[2] Andererseits aber läßt die häufige Verwendung von Refrains, obwohl diese Technik an sich ja viel älter ist, doch damals bereits ein Streben nach großen Formen, nach selbständigen, gegeneinander ausgewogenen Blöcken innerhalb einzelner Motetten erkennen. Noch fühlbarer tritt dies zutage, wenn nicht nur der Schluß-, sondern auch der Anfangsteil wiederholt wird, wie das z. B. in der Motette Nr. 30 „Verbum caro factum est" der Fall ist. Hier liegt schon eine Art „Rahmenform" vor, wenn sich auch die Ecksätze nur erst in ihrem Aufbau entsprechen. Eine restlose Übereinstimmung von Anfang und Schluß, eine ausgebildete Rahmenform, findet sich dagegen in dem Motettenzyklus Nr. 19/20,[3] allerdings veranlaßt durch den Text selbst, den 8. Psalm, dessen Anfangsworte am Ende wiederholt werden. In stärkstem Maße aber offenbart sich Haßlers Streben nach klarer Gliederung und formaler Geschlossenheit in dem Gebrauch der Ritornellform.[4] In der Motette Nr. 45 „Hodie Christus natus est" z. B. dient das viermal auftretende „Alleluja" zur deutlichen Scheidung der einzelnen Verse, und auch Nr. 42 enthält einen solchen Ritornellabschnitt.

Mit dieser Vorliebe für Wiederholungsformen steht Haßler dem Jakob Gallus entschieden näher als Lasso und seinem Kreis; ja, in der Anwendung von Ritornellbildungen geht er sogar über ihn hinaus. Den Meistern der deutschen Lasso-Nachfolge dagegen ist es damals noch keineswegs um eine so scharfe Formung ihrer Motetten zu tun; Hieronymus Praetorius ist vielleicht von den bisher angeführten der einzige, der,

---

in den „Cantiones sacrae" weit mehr Gebrauch als alle seine der deutschen Lasso-Nachfolge angehörigen Zeitgenossen. Vgl. z. B. Nr. 8, S. 21 „ecclesiam meam"; Nr. 12, S. 30 „in heremo"; Nr. 29, S. 74 „pereunt"; Nr. 25, S. 62 „in pace" und viele andere Beispiele.

[1] Vgl. Neyses, a. a. O., besonders die Tabelle S. 12.

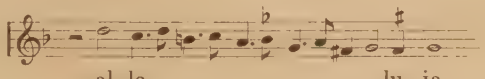
[2] Vgl. z. B. die Motetten Nr. 6—8, Nr. 13, u. a.

[3] Vgl. Neyses, a. a. O. S. 5 „Frottola-Form".

[4] Neyses, a. a. O. S. 5 f. nennt diese Bildungen im Anschluß an H. Leichtentritt und R. Schwartz Rondoformen.

allerdings erst zehn Jahre später als Haßler, dasselbe Formprinzip in einigen seiner Motetten zur Anwendung bringt. Lediglich zur Erklärung einer einzigen und dazu noch rein technischen Neuerung, der Ritornellform, muß also der italienische Einfluß unbedingt herangezogen werden; sämtliche andere musikalische Eigenschaften der „Cantiones sacrae" aber — auch die Harmonik — sind fest in der heimischen Tradition verankert.

Zwischen den mehrchörigen und den einchörigen Werken dieser Haßlerschen Sammlung besteht kein grundsätzlicher Unterschied; im allgemeinen verleugnen die sieben- bis zwölfstimmigen Motetten ihre Herkunft aus dem Lasso-Kreise sogar noch weniger als die kleiner besetzten. Andererseits stammen die einzigen Beispiele für eine nur auf italienischem Einfluß beruhende Technik, die Ritornellbildung, aus mehrchörigen Motetten. Gerade ein solches Stück aber zeigt, wie stark Haßler trotz des neuen Stilelementes an der traditionellen Kompositionsweise festhält: Die Motette Nr. 42 „Dum complerentur dies Pentecostes" z. B. ist in jeder Hinsicht den Werken der deutschen Lasso-Nachfolge zuzurechnen. Nur der Ritornellabschnitt, das in der Mitte und am Schluß auftretende „Alleluja", fällt aus dem Rahmen, nicht wegen seiner sequenzierenden Melodik — derartige Sequenzbildungen sind auch bei Lasso zu finden —, sondern wegen der Kette punktierter Rhythmen:



Dafür gibt es in den deutschen Motettensammlungen vor Haßler keine Beispiele. Ein so sporadisches Auftreten abweichender Abschnitte in einer im übrigen durchaus in der deutschen Tradition wurzelnden Motette ist typisch für die meisten mehrchörigen Werke der Cantiones; gewöhnlich erscheinen die durch ihre „villanellische" Deklamation ausgezeichneten Glieder gegen Ende der einzelnen Stücke.[1] — Zwischen den Chören herrscht bei Haßler, anders als bei seinen beiden Augsburger Kollegen Aichinger und Klingenstein, das in den Werken der Lasso-Nachfolge übliche Beantwortungsverhältnis. Ausnahmen bilden nur die Motetten Nr. 43 „Laudate pueri Dominum" und Nr. 44 „Laudate Dominum", in denen er dem Beispiel Lassos und jener Augsburger Komponisten folgt und die Chöre textlich und musikalisch einander fortsetzen läßt. Bezeichnenderweise gehören diese Werke, in

[1] Vgl. z. B. Nr. 39, S. 112/13 „in exultatione", Nr. 40, S. 119 „usque in generationem" und Nr. 41, S. 125 „et videte locum ubi positus erat Dominus".

denen kein einziges fremdes Stilelement enthalten ist, mit zu den frühesten Kompositionen des jungen Meisters.[1]

Im allgemeinen aber offenbaren nicht nur diese früher entstandenen, sondern sämtliche Motetten der „Cantiones sacrae" die enge Verbindung, in der Haßler mit der gleichzeitigen deutschen Motettenkomposition steht. So fest wurzelt er in der heimischen Tradition, daß nicht einmal die Studienzeit in Italien, dem gelobten Lande der deutschen Musiker, es vermag, dieser seiner ersten Motettensammlung ihren Stempel aufzudrücken. Wohl finden sich vereinzelte neue Ansätze, doch die kann man auch gelegentlich in anderen Werken der jüngeren Lasso-Nachfolge antreffen; mehren sich doch gerade in den neunziger Jahren des 16. Jahrhunderts bei fast allen deutschen Komponisten die Abweichungen von der Überlieferung. Erst in den zehn Jahre nach den „Cantiones sacrae", im Jahre 1601, erschienenen „Sacri concentus"[2] gibt sich Haßler wirklich als Schüler der Italiener zu erkennen. Daß er diese entscheidende Wendung erst nach dem Tode Lassos vollzieht, zeigt, daß er an eine Weiterentwicklung des in der deutschen Lasso-Nachfolge ausgebildeten Stiles nach dem Tode des großen Vorbildes nicht glaubt. Offenbar hat er die bereits eingetretene Stagnation erkannt und begegnet ihr nun dadurch, daß er in seinen „Concentus" neues italienisches mit dem überkommenen deutschen Gut aufs innigste verbindet.

Allerdings enthalten die „Concentus" nichts grundsätzlich Neues, nichts, was nicht schon in den „Cantiones" angedeutet wäre; der Unterschied zwischen den beiden Sammlungen besteht lediglich darin, daß in der späteren die Merkmale voll ausgebildet in den Vordergrund treten, die in der früheren nur gelegentlich einmal erscheinen, und umgekehrt. Die eigentliche Bedeutung der „Concentus" aber liegt darin, daß Haßler in ihnen die durch Gattungs- und Nationalstil der Motettenkomposition gesetzten Schranken durchbricht und deutsche Motettenkunst mit Eigenheiten des italienischen Tanzmadrigals und instrumentalen Koloraturen durchsetzt. Dies geschieht in der mannigfaltigsten Weise, teils rein aus der musikalischen Intuition des Komponisten heraus, teils nach Maßgabe des Textes. So bietet dieses Werk und jede einzelne Motette darin, in schärfstem Gegensatz zu den bisher betrachteten Sammlungen der jüngeren Lasso-Nachfolge, ein höchst abwechslungsreiches Bild. Von den dem traditionellen Stil zugehörigen Kompositionen, die in geringer Zahl noch in den „Concentus" vorhanden sind, bis zu Stücken, die stilistisch dem Tanzmadrigal näher stehen als jenen deutschen Mo-

[1] Sandberger, DTB. V, 1, S. LXIV.

[2] Neuausgabe von Joseph Auer in Band 24/25 der DDT.

tetten, ist jede Möglichkeit der Stilvermischung ausgenutzt. Doch lassen sich zwischen den beiden Extremen noch zwei Zwischentypen herauskristallisieren, die beide mit Madrigalismen durchsetzt sind, wobei aber die Grundlagen des einen mit denen des ersten Typs aus den „Cantiones", die des anderen mit denen des zweiten übereinstimmen.

Der grundsätzliche Unterschied zwischen den im Stil der Lasso-Nachfolge geschriebenen und den dem Tanzmadrigal zuneigenden Motetten liegt in dem Bewegungsdrang der Einzelstimmen, also im Urgrund der melodischen Erfindung überhaupt. Die Figuren der madrigalartigen Motetten sind auf ein bestimmtes Endziel hin erfunden, d. h. der Komponist schafft, auch hier unter Zugrundelegung der sprachlichen Akzente, für jeden Textabschnitt durchgeformte, in sich ausgewogene Gebilde von so charakteristischer Gestalt, daß eigentlich hier erst von wirklicher „Motivbildung", von einer Schaffung musikalischer Einheiten, die Rede sein kann. Doch wird dabei die sprachliche Form des Textes keineswegs vernachlässigt; im Gegenteil, Motiv und Textabschnitt verschmelzen so innig miteinander zu einer durch kurze und abwechslungsreiche Rhythmen scharf pointierten Deklamation, daß bei Wiederholungen rhythmische Umbiegungen überhaupt nicht, Veränderungen der Diastematik nur in geringem Maße vom Komponisten angebracht werden.

Bei der Betrachtung der mehr dem traditionellen Motettenstil zuneigenden Stücke dagegen hat man den Eindruck, als seien diese Linien nach und nach entstanden, gleichsam als habe der Komponist sich nur am Anfang an das feste Gerüst des Sprachrhythmus gehalten, die Melodie aber dann ohne festes Ziel ins Weite strömen lassen. Trotz Haßlers Streben nach einer textentsprechenden Untergliederung der Linie, das in den „Concentus" fast noch deutlicher erkennbar wird als in den „Cantiones", kann hier von „Motiven" im oben erwähnten Sinne nur bedingt die Rede sein. Lediglich der Anfang der Melodiezüge läßt gewöhnlich einigermaßen scharfe Umrisse erkennen,[1] und hier allein sind auch Textform und Musik so eng miteinander verwachsen, daß die Komposition derselben Worte stets auch musikalisch wörtlich wiederkehrt. Auf den weiteren, in allen Stimmen verschiedenen Verlauf der Linie aber verteilt der Komponist dann den Text zwar immer noch unter Berücksichtigung der sprachlichen Akzente, jedoch ohne sich um etwaige motivische Entsprechungen zu kümmern.

[1] Vgl. den Anfang von Nr. 3 „Quem vidistis pastores, dicite", wo bei der Aufforderung „dicite" ein völliger Umschlag der Bewegung und der diastematischen Linie erfolgt.

Dieser Bewegungsdrang ist charakteristisch für sämtliche Motettenwerke der deutschen Lasso-Nachfolge bis zur Jahrhundertwende. In den „Cantiones" Haßlers beherrscht er die große Gruppe des „ersten Motettentyps", in den „Concentus" dagegen nur die wenigen Stücke, die noch durchaus diesem Typ zuzurechnen sind, wie etwa die Motette Nr. 1 „Deus, in nomine tuo" mit ihrer secunda Pars. Vereinigt mit dem madrigalistischen Streben nach prägnanter Motivbildung aber erscheint er in den Motetten des oben erwähnten einen Zwischentyps, die einen breiten Raum innerhalb der „Concentus" einnehmen. Charakteristisch für die Stücke dieser Art ist z. B. die Motette Nr. 3 „Quem vidistis, pastores". Ihren Anfangsabschnitt hat Haßler vollkommen im Stile des ersten Typs gebildet; sogar die auffallende paarige Imitation hat er beibehalten, und der weitere Verlauf der Linien wirkt genau so zufällig und ziellos wie in anderen deutschen Motettenwerken des ausgehenden Jahrhunderts. Mit der Frage „in terris quis apparuit?" aber erfolgt bereits der Übergang zu einer zielbewußteren Motivbildung und prägnanteren Textbehandlung, und auf die Worte „et choros Angelorum" endlich führt der Komponist ein Motiv ein, das unverkennbar den madrigalischen Bewegungsdrang mit seinen pointierten Rhythmen, seinen scharfen Umrissen und der innigen Verschmelzung von Textform und Musik zu leichter, natürlicher Deklamation offenbart.

Die für diese Motettengruppe charakteristische gegensätzliche Wirkung von Anfangs- und Schlußabschnitten sucht Haßler jedoch nicht nur durch die Einführung madrigalesker Motivik und Deklamation zu erreichen, sondern auch dadurch, daß er das abschließende „Alleluja" häufig mit Melismenketten verziert, zu denen weder die Motetten- noch die Madrigalsammlungen der Zeit Vorbilder enthalten, die dagegen in der Instrumentalkomposition eine große Rolle spielen.[1] Besonders kraß wirkt dieser Gegensatz in der Motette Nr. 15 „Veni, sancte spiritus"; hier beendet Haßler eine kontrapunktische, ganz im Stil der Lasso-Nachfolge gehaltene cantus firmus-Komposition durch ein hüpfendes, nach den gemessenen gregorianischen Weisen fast unorganisch wirkendes Achtelmotiv. Mit Hilfe dieser Kontrastbildung aber verleiht er in allen ähnlich gebauten Motetten dem „Alleluja"-Abschluß den Charakter eines Instrumental-Nachspiels.

Die dem anderen Zwischentyp angehörigen Werke stehen dadurch, daß Haßler in ihnen von der villanellischen Deklamationsweise der „Cantiones" ausgeht, den extrem madrigalesken Stücken näher als die

[1] Vgl. z. B. das „Alleluja"-Motiv der Motette Nr. 11 mit dem Beginn der ebenfalls in den Concentus enthaltenen Canzon duodecimi toni Nr. 45.

eben behandelten: denn wenn auch die Rhythmik des Tanzmadrigals bedeutend abwechslungsreicher und beschwingter wirkt als die der Villanelle, so ist doch den beiden weltlichen Gattungen im Gegensatz zu der Motette des ausgehenden Jahrhunderts das rasche Deklamationstempo mit den Durchschnittswerten von Viertelnoten eigen. Ein Beispiel für diese Gruppe stellt die Motette Nr. 7 „Laetentur coeli" dar. Sie entspricht stellenweise, vor allem in ihrer zweiten Hälfte, vollkommen den Motetten des zweiten Typs aus den „Cantiones", doch enthält sie daneben Abschnitte, in denen der madrigalische Bewegungsdrang unverkennbar ist, wie etwa in der scharf umrissenen Motivik des Anfangs und besonders in der wiegenden Achtelkoloratur des Motives „gaudebunt campi", die man in den verschiedensten Madrigalen der Zeit wiederfinden kann.[1] Die Motetten dieser Gruppe wirken bedeutend einheitlicher als die des zuerst genannten Zwischentyps, weil Haßler das aus den „Cantiones" übernommene und das neue Gut hier nicht mehr scharf voneinander trennt, sondern zu einer Einheit zu verschmelzen sucht.

Daher sind auch die Übergänge von diesen zu den in stärkstem Maße dem Tanzmadrigal zuneigenden Stücken fließend. Zudem werden die Motetten dieser beiden Gruppen noch durch das Band gleichen Textinhaltes verknüpft — in ihnen allen kommen nämlich nur freudige Gefühle zum Ausdruck —, sodaß wohl eine Abstufung, aber keine generelle Scheidung möglich ist. Ein Beispiel, das alle Eigenschaften dieser madrigalischen Motetten in deutlichster Weise in sich vereinigt, ist die fünfstimmige Nr. 17 „Exsultate Deo". Aus jedem Abschnitt spürt man hier den madrigalischen Bewegungsdrang; jedes Motiv ist charakteristisch durchgebildet und aufs engste mit seinem Text verschmolzen. Die Durchschnittswerte des Deklamationstempos, im zweiten Typ der „Cantiones" noch Viertel- und halbe Noten, bilden hier Achtel und Viertel; sie wechseln genau nach Maßgabe des Sprachrhythmus miteinander ab. Eine weitere Brücke zum Madrigal aber schlägt Haßler in dieser Motette durch die intensive Verwendung von Tonmalerei. Auch Lassos Motetten stecken zwar voll davon, doch haben gerade die Meister der deutschen Lasso-Nachfolge, abgesehen von Lechner, diese Anschaulichkeit der „Reservata"-Musik in nur sehr geringem Maße übernommen, und Haßler wiederum übertrifft in den „Cantiones" auch sie noch

[1] Vgl. z. B. aus dem Madrigal „Al mormorar" von Gastoldi (Il Trionfo di Dori, Venedig 1592; hrsg. von W. Barclay Squire in „Select Madrigals and Part Songs", Book II, Nr. 2) das Motiv „vaghe ninfe" und ebenso die zahlreichen Beispiele bei Rud. Schwartz, Hans Leo Haßler unter dem Einfluß der italienischen Madrigalisten (Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 9, 1893, S. 37).

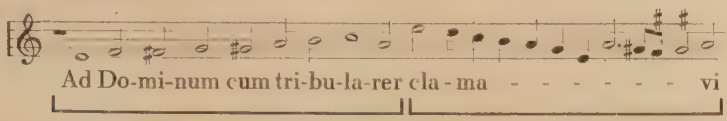
an Zurückhaltung. Deshalb scheint es richtig, die textausdeutenden Wendungen, die er in den „Concentus" anbringt, von dem italienischen Einfluß herzuleiten. Viel zahlreicher als in den „Cantiones" treten sie zwar nicht auf, doch immer mit einer wirklichen Hingabe an die Einzelausmalung,[1] während es in den „Cantiones" meist bei knappen Andeutungen sein Bewenden hat.

In Einzelheiten ist also hier gegenüber den „Cantiones" ein etwas näheres Eingehen des Komponisten auf den Textinhalt zu spüren. Auch lassen die „Concentus" stellenweise erkennen, daß es ihm offenbar um eine Wiedergabe des textlichen Affektgehaltes durch die Musik zu tun ist. Das geht schon daraus hervor, daß er die madrigalische Kompositionsweise nur auf solche Texte anwendet, deren freudige Affekte in jener leichten, beschwingten Deklamation einen entsprechenden musikalischen Ausdruck erhalten können. Gegenteilige Gefühle aber finden ihren Niederschlag sogar gelegentlich in der „beseelten" Deklamation, wie z. B. der Anfang der Motette Nr. 5 „Ego vero afflictus sum et pauper" zeigt. Hier wird der verzweifelten Stimmung des Dichters vor allem auf die Worte „et pauper" durch den jähen Sextenaufschwung und das folgende chromatische Absinken musikalisch Rechnung getragen.

Derartige ausdrucksvolle Stellen gibt es in den „Cantiones" nirgends, doch auch in den „Concentus" gehören sie zu den Seltenheiten. Eine grundsätzliche Änderung in Haßlers Stellung zum Wort-Ton-Problem ist also in der Zeit zwischen dem Erscheinen der beiden Motettensammlungen nicht eingetreten: auch in der späteren berücksichtigt er im allgemeinen nur die sprachliche Form des Textes und seinen Gesamtinhalt, nimmt aber vom Affektgehalt der Einzelabschnitte keine Notiz. Daß er darüber hinaus gelegentlich nach einer persönlicheren Interpretation des Textes strebt, liegt allgemein in der Zeit begründet; dieses Streben ist in allen Werken der jüngeren Lasso-Nachfolge mehr oder weniger deutlich zu erkennen und drängt das Problem der Einzelausdeutung immer stärker in den Vordergrund. Bei Haßler erreicht diese moderne Textauffassung ihren Höhepunkt in der 20. Motette der „Concentus", dem fünfstimmigen „Ad Dominum cum tribularer", zugleich dem einzigen Stück unter allen Haßlerschen Motetten, in dem er in reichstem Maße von der Chromatik Gebrauch macht. Die Seelenangst und der aus ihr geborene Verzweiflungsschrei des Textes finden ihren

[1] Vgl. z. B. die sequenzierende Koloraturenkette auf „Cithara" in Nr. 17, ferner in Nr. 10 die Koloraturen auf „flammas" und die Verhakung der Stimmen bei dem Satz „et properent fontes peccati abrumpere nodos", in Nr. 20 die Koloratur auf „clamavi" und in Nr. 22 die auf „igne".

musikalischen Niederschlag in dem langsam in chromatischen Schritten aus der Tiefe aufsteigenden, bzw. dem in einer Viertelkoloratur abwärtssinkenden Motiv:



Beide verhalten sich, dem inhaltlichen Gedankengang entsprechend, zueinander wie Spannung und Lösung und werden zur Hervorhebung der Wechselbeziehungen gleichzeitig durchgeführt. Auf dieses breit ausgedehnte, sehnsüchtige Flehen mit dem Auf- und Abwogen der beiden Motive folgt dann, in wenig Takten zusammengedrängt, mit rascher, gewaltiger Steigerung die Erhörung „et exaudivit me", deren freudige Erregung durch lebhaftes Koloraturenwerk dargestellt wird. Im Schlußabschnitt greift Haßler noch einmal auf das chromatische Motiv des Anfangs zurück, indem er den Begriff der „lingua dolosa" durch eine absteigende chromatische Linie symbolisiert.

Allerdings nimmt diese Motette sowohl durch die herrschende Stellung, die der Komponist der Einzelausdeutung und infolgedessen auch dem Kontrast darin einräumt, als durch die ausgedehnte Verwendung von Chromatik selbst in den „Concentus" eine Sonderstellung ein. Ist sie auch ihrem Bewegungsdrang und Deklamationstempo nach durchaus den Werken der Lasso-Nachfolge zuzurechnen, so weisen doch gerade jene Merkmale in Verbindung mit der durch das Zurückgreifen des Endes auf den Anfang und durch den betont einleitenden bzw. auslaufenden Charakter der Ecksätze erreichten strengen formalen Geschlossenheit über alle gleichzeitig entstandenen Motetten deutscher Komponisten hinaus in die Zukunft, und es ist bezeichnend, daß ein jüngerer Meister, wie Melchior Franck, gerade an dieses Stück seines Lehrers stellenweise fast wörtlich anknüpft.[1] Hier handelt es sich nicht um die Aufnahme neuer Ausdrucksmittel, wie in den madrigalischen Motetten, sondern um eine Erfüllung der alten mit neuem Geiste. Vielleicht ist dies eine der ersten Motetten überhaupt, in der das Problem der Einzelausdeutung zu jener zentralen Stellung gelangt ist, die ihm später ganz allgemein eingeräumt wird. —

Das neue Stilelement der „Concentus", der madrigalische Bewegungsdrang, bringt lediglich Änderungen der Motivbildung[2] und des Deklamationstempos mit sich; hingegen werden Satzweise und Gesamt-

[1] Vgl. oben S. 99.

[2] Um deutlich erkennbar zu machen, daß den Motiven jetzt ein Formprinzip zugrundeliegen soll, baut Haßler sie häufig sequenzierend auf.

aufbau genau so wenig wie das Text-Musik-Verhältnis entscheidend davon beeinflußt. Gegenüber den „Cantiones" nimmt die pseudopolyphone Schreibweise in dem späteren Werk einen breiteren Raum ein, denn gerade in den Motetten des madrigalischen und des ihnen nahestehenden Zwischentyps streut Haßler, schon um der ständigen Abwechslung willen, mit Vorliebe Imitationsandeutungen in den akkordischen Satz ein, ja gelegentlich geht er dabei sogar über den Gebrauch der Zeit hinaus und läßt einzelne Stimmgruppen miteinander konzertieren.[1] Ein Beispiel hierfür bietet die Motette Nr. 18 „Alleluja, laudem dicite Deo nostro", deren mittlerer „Alleluja"-Abschnitt mit den in lebhafter Bewegung über einem ruhigen Fundament konzertierenden Oberstimmen deutlich den Einfluß des Konzertes erkennen läßt. Gleichzeitig zeigt diese Stelle ein weiteres Charakteristikum der „Concentus"-Motetten von mehr als vier Stimmen, nämlich die Verwendung von zwei Oberstimmen gleicher Lage, deren Melodielinien sich ständig gegenseitig übersteigen und in engstem Höhenabstand umeinander drehen. Diese Eigenschaft findet sich zwar auch schon in Lassos Motetten ausgeprägt, doch die Art, wie sie in den „Concentus" in Verbindung mit der abgehackten Motivbildung des madrigalischen Bewegungsdranges auftritt, läßt als Vorbild Haßlers auch hier das italienische Tanzmadrigal erkennen.[2]

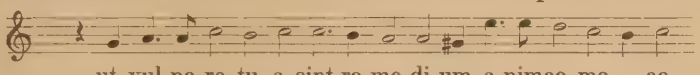
Die gleiche Motette Nr. 18 stellt obendrein noch ein Beispiel für eine ausgeprägte Rahmenform dar; das „Alleluja" des Anfangs wird am Schluß wörtlich wiederholt. Derartige in den „Cantiones" so zahlreich vertretene Wiederholungsbildungen wendet Haßler auch in den „Concentus" an; besonders die refrainartige Wiederkehr des Schlußabschnittes ist häufig zu finden, wogegen die Ritornellform in den Hintergrund tritt. Aus dem zumeist aus einer lockeren Aneinanderreihung der Glieder bestehenden Tanzmadrigal konnte ja Haßler auch gerade für eine Bildung geschlossener architektonischer Formen keine Anregungen empfangen. Der auf den verschiedenen Funktionen der Motettenabschnitte beruhende Zusammenhang zwischen ihnen aber besteht in den „Concentus" so gut wie in den „Cantiones" in der der Zeit eigenen Weise.

---

[1] Wo Haßler in den „Concentus" Chorspaltung verwendet, geschieht es fast ausnahmslos in der Weise, daß der gleiche Abschnitt, der erst von den Unter- und dann von den Oberstimmen durchgeführt wurde oder umgekehrt, zuletzt noch einmal vollstimmig erscheint. Vgl. z. B. Nr. 3 „annuntiate nobis . . .", Nr. 18 „Laudem dicite Deo nostro" und viele andere.

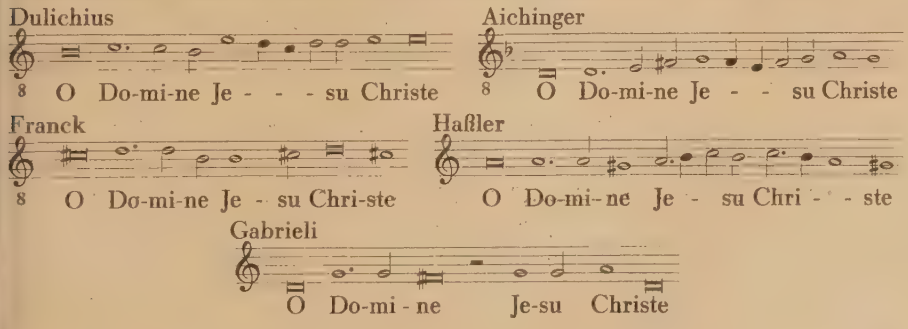
[2] Vgl. Rud. Schwartz, Hans Leo Haßler unter dem Einfluß der italienischen Madrigalisten, a. a. O. S. 30 f.

In den mehrchörigen Motetten hält Haßler an der in der früheren Sammlung geübten Praxis der Durchsetzung des deutschen Motettenstiles mit madrigalesken Reminiszenzen fest, nur daß er diesen vielleicht einen etwas breiteren Raum gönnt. Wie dort verwendet er sie meist erst in der zweiten Hälfte der Stücke und geht dabei, wenn er vorher die Chöre nach Lassoscher Weise einander fortsetzen ließ, zu tonaler Beantwortung über. Gewöhnlich aber beherrscht diese oder die wörtliche Wiederholung der Chöre von vornherein die Kompositionen, wie z. B. in der Motette Nr. 34 „O Domine Jesu Christe", einem Stück, das bis in Einzelheiten hinein das Vorbild der gleichnamigen, ebenfalls doppelchörigen Motette Giovanni Gabrielis erkennen läßt.[1] Die getragene Bewegung des Anbetungsteiles (O Domine Jesu Christe, adoro te in cruce vulneratum, felle et aceto potatum) mit den synkopischen Stimmverhakungen voller pathetischer Wirkung und den hierdurch vor allem bei den Worten „in cruce vulneratum" hervorgerufenen Vorhaltsdissonanzen bildet bei Gabrieli wie bei Haßler einen Gegensatz zu der rascheren, in Akkordsäulen fortschreitenden Deklamation des zweiten Teiles, der die eigentliche Bitte (te deprecor . . .) enthält, und auch der in den beiden Teilen verschiedene Deklamationsrhythmus selbst stimmt in beiden Kompositionen weitgehend überein.[2] Eine Stelle aus dem zweiten Teil lautet z. B. in Haßlers Komposition:

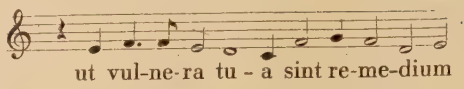


[1] Aus den „Sacrae Symphoniae" 1597. Neu herausgegeben von H. Besseler im „Chorwerk", Heft 10. — Auf Gabrielis Vorbild deutet es auch hin, wenn Haßler in den beiden dreichörigen Motetten Nr. 51 und 52 den mittleren Chor als „La capella" bezeichnet. Nach der Erklärung, die Michael Praetorius im dritten Band des „Syntagma musicum" (3. Teil, 2. Kap., Neuausg. S. 89) gibt, handelt es sich bei Gabrieli und daher wohl auch bei Haßler hierbei um einen Chor, der in allen Stimmen mit Sängern besetzt werden muß, während in den anderen die Besetzung freisteht.

[2] Der Anfangsrhythmus ist nicht nur in diesen beiden Stücken, sondern auch in gleichtextigen Kompositionen von Dulichius, Aichinger und Franck derselbe:



bei Gabrieli heißt die entsprechende:



Einzelheiten sogar, die bei Gabrieli auf ein näheres Eingehen des Komponisten auf den Textinhalt schließen lassen, hat Haßler aufgenommen, wie z. B. den Einwurf „adoro te" des ersten Chores mitten in den Satz des zweiten hinein, vor allem aber die chromatische Ausmalung der Schmerzen Christi durch die oben erwähnten Vorhaltsdissonanzen und den für diesen inhaltlichen Zusammenhang typischen alterierten Sextakkord auf das Wort „felle", der in jener Zeit tonsymbolischer Ausdruck für Bitterkeit und Süße zugleich ist.

Die Meister der deutschen Lasso-Nachfolge allerdings machten von dieser Art der Tonsymbolik gemeinhin noch keinen Gebrauch. Der einzige unter ihnen, der die Chromatik in diesem Sinne verwendet, ist bezeichnenderweise Melchior Franck, Haßlers Schüler; weichen doch seine Werke auch im übrigen von der deutschen traditionellen Richtung ab, und zwar gerade in den Merkmalen, die sein Schülerschaftsverhältnis zu Haßler besonders deutlich erkennen lassen.

So leicht es ist, in Franck den Schüler Haßlers zu erkennen, so schwer ist es doch, Haßlers eigene Stellung in seiner Zeit umfassend zu charakterisieren. Wohl vermischt sich in seinen Werken geistliches und weltliches, deutsches und italienisches Gut, doch ist weder das Neue, das auf ihn einwirkt, nämlich die ganze Mannigfaltigkeit der italienischen Musik jener Zeit, noch auch die Grundlage, von der er ausgeht, als Einheit zu fassen. Seine „Cantiones sacrae", die theoretisch auch ohne die italienische Reise noch ganz gut denkbar sind, zeigen ihn wohl unter Lassos Einfluß, jedoch nicht, wie fast alle seine Altersgenossen, als Glied der deutschen Lasso-Nachfolge. Dieser Komponistengruppe gegenüber wahrt er vielmehr seine Selbständigkeit, teils durch direkte Anknüpfung an Lasso selbst, teils dadurch, daß er sich die von Lechner eingeführten Neuerungen zum Vorbild nimmt, teils auch durch die Weiterführung der formalistischen Bestrebungen des Jacob Gallus. Mit diesem von den verschiedensten Vorbildern beeinflußten, aber durch seine eigene künstlerische Persönlichkeit zu einer Einheit verschmolzenen Motettenstil – also keineswegs mit der durchschnittlichen Motettenkunst der deutschen Lasso-Nachfolge — verbindet Haßler nun in den „Concentus" Neuerungen, die sich sowohl in Motivbildung und Deklamation als im Verhältnis zwischen Musik und Textinhalt bemerkbar machen, und eben diese stellen die Früchte seiner italienischen Studienzeit dar. Unverkennbar entstammen die in Mo-

tivbildung und Deklamation zutagetretenden dem Tanzmadrigal, während sich in der Verpersönlichung des Text-Musik-Verhältnisses der Niederschlag der italienischen, vor allem der Gabrielischen Motettenkomposition zu erkennen gibt. Und wie Haßler in den „Cantiones" die in der Heimat aufgenommenen verschiedenen Einflüsse zu einem eigenen Stil verschmolzen hatte, so verbindet er nun in gleicher Weise in den „Concentus" mit diesem Stil die Rundung und Grazie madrigalesker Deklamation und die Stärke Gabrielischer Inhaltsausdeutung zu einer Einheit. Damit löst er die deutsche Motettenkomposition aus der Erstarrung, der sie unter den Meistern der deutschen Lasso-Nachfolge verfallen war. Er eröffnet ihr die mannigfaltigsten neuen Möglichkeiten, indem er sie auf andere Gattungen und Nationen hinweist; er selbst aber verleugnet, mag er sich in manchen Motetten noch so sehr als „Italiener" gebärden, doch nie sein erstes Vorbild, Lasso, und die Grundlagen seines in Deutschland erwachsenen eigenen Stiles.

3. Michael Praetorius.

Die Tatsache, daß ein in ganz Deutschland angesehener Komponist, wie Haßler, bei den Italienern in die Schule ging, trägt dazu bei, den ohnehin schon starken italienischen Einfluß noch zu vermehren.[1] Italienische Kompositionen aller Art werden so zahlreich über ganz Deutschland verbreitet, daß es zu einer gründlichen Kenntnis ihrer Charakteristika nicht einmal unbedingt eines persönlichen Aufenthaltes in Italien bedarf. Den Beweis dafür liefert Michael Praetorius, der Meister, der sich, ohne selbst in Italien gewesen zu sein, als Komponist und Theoretiker zum Vorkämpfer der italienischen Kunst in Deutschland machte. Seine lateinischen Motetten, die 1607 erschienenen „Musarum Sionarum Motectae et Psalmi"[2] sind, was ihre Stellung in der Zeit betrifft, unmittelbar neben Haßlers „Concentus" zu stellen. Im übrigen bestehen aber nicht die geringsten Gemeinsamkeiten zwischen diesen beiden italienisch beeinflußten Sammlungen; nur darin stimmen sie allerdings überein, daß keine von beiden von dem traditionellen Stil der deutschen Lasso-Nachfolge ausgeht.

Die überkonfessionelle Haltung dieses Stils findet im Wesen des streng protestantisch gesinnten Praetorius keinen Widerhall; nicht um-

[1] Dieser Einfluß war so überragend, daß man sich vielfach wohl gar nicht mehr des Bestehens einer deutschen Motettentradition bewußt war, wie denn z. B. Michael Praetorius im Vorwort zum dritten Band seines „Syntagma musicum" schreibt, Haßler habe „seine Fundamenta in Italia" gelegt (Neuausgabe S. 5).

[2] Vollständig veröffentlicht von Rudolf Gerber im 10. Band der Praetorius-Gesamtausgabe.

sonst nimmt in seinem Schaffen die Kirchenliedmotette den breitesten Raum ein. Von dieser Seite her tritt er nun auch an die lateinischen Motettentexte heran, und so bildet die Technik der deutschen Choralmotette in den „Motectae et Psalmi" das Fundament, von dem sich die italienischen Einflüsse je nach Art und Stärke verschieden deutlich abheben. Auf dieser Verbindung von protestantischer Tradition und modernen italienischen Stilmerkmalen beruht das Einmalige der Motettensammlung von Michael Praetorius.

Am reinsten verkörpert sich der Typ der Kirchenliedmotette naturgemäß in den cantus firmus-Sätzen, die in den „Motectae et Psalmi" zahlreich enthalten sind. Schon das häufige Vorkommen derartiger Kompositionen — meist über Sequenz- oder Antiphonmelodien — wirkt in einer lateinischen Motettensammlung des beginnenden 17. Jahrhunderts befremdlich, noch mehr aber die Tatsache, daß sich unter ihnen auch zwei-, ja sogar dreichörige Stücke befinden, während die cantus firmus-Motetten anderer Komponisten, die in der Zeit begegnen, stets einchörig gehalten sind. Dies alles erklärt sich aus dem Einfluß der deutschen Choralmotette: die ersten vier Teile von Praetorius' großer Kirchenliedsammlung, den „Musae Sioniae", z. B. enthalten nur Sätze dieser Art.[1] Wie dort verwendet Praetorius auch in den „Motectae" den cantus firmus auf die mannigfaltigste, oft sogar innerhalb eines und desselben Stückes wechselnde Weise. Legt er ihn in einer Stimme fest, so stehen immer noch die verschiedensten Behandlungsmöglichkeiten offen: entweder der cantus firmus erscheint in langgedehnten Notenwerten — dann umspielen ihn die anderen Stimmen mit kurzen, teils ihm selbst entnommenen, teils frei erfundenen Motiven; oder aber sein Deklamationstempo ist dem der freien Stimmen angepaßt —, dann begleiten ihn diese homorhythmisch. Oftmals jedoch wandert er, mehr oder weniger stark variiert, durch alle Stimmen, wobei er häufig mehrere gleichzeitig in gleich starkem Maße mit seinem motivischen Gehalt erfüllt. Die Motette Nr. 20 „Grates nunc omnes" z. B. vereinigt in sich fast alle diese Behandlungsmöglichkeiten. Durch den imitierenden Anfangseinsatz erhalten zunächst alle Stimmen am cantus firmus gleichen Anteil. Dann erscheint sein erstes Glied, „grates nunc

[1] Vermutlich sind die „Motectae" noch vor jenen ersten Teilen entstanden, denn in einer Vorrede an Herzog Heinrich Julius von Braunschweig aus dem Jahre 1605 sowie in der handschriftlichen Dedikation an Christian IV. von Dänemark, die das Kopenhagener Exemplar enthält, bezeichnet Praetorius sie als „primitiae". Ihre Entstehungszeit dürfte jedoch wohl kaum vor 1600 liegen; tritt doch der italienische Einfluß in den meisten ihrer Stücke stärker hervor, als dies in den Werken anderer Komponisten vor der Jahrhundertwende der Fall ist.

omnes" in langen Noten im Baß, während die drei Oberstimmen dazu das verkürzte Motiv des zweiten cantus firmus-Abschnittes in freier Weise durchimitieren; schließlich beteiligt sich auch der Baß daran, sodaß also im zweiten Abschnitt „reddamus Domino" wiederum der cantus firmus den ganzen Satz durchdringt. Im folgenden Glied „Deo qui sua nativitate" wird die in der Oberstimme liegende cantus firmus-Melodie im akkordischen Satz von den anderen Stimmen begleitet, während sie bei den Worten „nos liberavit" wieder in langen Noten im Baß auftaucht, von den Oberstimmen mit dem gleichen, aber verkürzten Motiv umspielt. So abwechslungsreich verfährt Praetorius nicht nur bis zum Ende dieses Stückes, sondern überhaupt in allen cantus firmus-Sätzen der „Motectae". Können auch durch einen derartigen Wechsel in der Behandlungsweise keine starken Kontrastwirkungen zustandekommen, da der einheitliche Charakter durch den den ganzen Satz beherrschenden cantus firmus zu sehr betont wird, so ist es doch immerhin bezeichnend für die Stärke des Strebens nach Abwechslung in der Motettenkomposition jener Zeit, daß sich dieses sogar in Motetten kundgibt, deren liturgische Bindung ihnen von vornherein den Charakter der Einheitlichkeit verleihen sollte. Eine scharfe Gliederung jedoch kommt durch die Verschiedenartigkeit der cantus firmus-Praxis zustande, schon deswegen, weil sie ja mit einem Wechsel der Satztechnik Hand in Hand gehen kann.[1]

So konservativ die Tatsache der cantus firmus-Verwendung zu Anfang des 17. Jahrhunderts in der Motette wirkt, so fortschrittlich mutet die Motivbehandlung an. Die ziellos dahinströmenden Linien der Lasso-Nachfolge sind hier verschwunden, und an ihre Stelle treten, welche Rolle der cantus firmus auch immer spielen mag, prägnante, in sich geschlossene Motive, wobei Praetorius besonders Dreiklangssprünge bevorzugt. Durchsetzt die gregorianische Melodie alle Stimmen, so geschieht dies in Gestalt von kurzen, charakteristischen Gebilden, und ebenso benutzt der Komponist zum Umspielen eines in einer Stimme ruhenden, über viele Takte gedehnten cantus firmus-Abschnitte in den anderen Stimmen keine ebenso lang ausgesponnenen Linien, sondern

[1] In der Motette Nr. 18 „Ecce Dominus veniet" z. B., deren Abschnitte besonders deutlich, stellenweise sogar durch Generalpausen, voneinander geschieden sind, wechseln Pseudopolyphonie und Akkordik regelmäßig miteinander ab. Obwohl die acht Stimmen dieser Motette zu zwei vierstimmigen Chören zusammengefaßt sind, macht Praetorius hier doch keinen Gebrauch von der Mehrchörigkeit, sondern stellt die Stimmen aus beiden Chören zu beliebig wechselnden Gruppen zusammen. Diese Praxis bildet in den „Motectae" keine Seltenheit; sie findet hier eine ähnlich ausgedehnte Verwendung wie etwa in den 1608 erschienenen „Centuriae" von Philipp Dulichius.

scharf umrissene kleine Motive, die einander in beliebigen rhythmischen und diastematischen Abständen imitieren und zumindest rhythmisch ziemlich unverändert beibehalten werden.[1] In diesem Streben nach besonderer Prägnanz der Motivbildung, noch dazu in Stücken, die ihrer sonstigen Beschaffenheit nach eher für das Gegenteil Gelegenheit bieten, offenbart sich zweifellos der Einfluß des italienischen Madrigals, denn es ist nichts anderes als der madrigalische Bewegungsdrang gewisser Haßlerscher Motetten, der in diesen cantus firmus-Sätzen so häufig zutage tritt.[2] — Auch die wenigen Stellen, die Praetorius in ihnen tonmalerisch oder -symbolisch ausdeutet, gemahnen durch die Intensität, mit der dies geschieht, an das Madrigal.[3]

Aber außer dieser auch nur sparsam angebrachten Art der Textausdeutung fehlt jegliches nähere Eingehen auf den Textinhalt. Wohl ist die Deklamation, wie üblich in der Zeit, vorwiegend sinngemäß, doch der Gefühlsinhalt des Textes spielt für den Komponisten keine Rolle. Nicht einmal die durch das Vorhandensein eines liturgischen cantus firmus bedingte strenge Feierlichkeit kommt zur Geltung, da sie

[1] Vgl. zu ersterem das verkürzte gregorianische Motiv „reddamus Domino" aus Nr. 20, zu letzterem das prägnante Dreiklangsmotiv „reple tuorum" aus der Motette Nr. 1 „Veni, sancte spiritus".

[2] Hierbei macht zunächst die Tempobezeichnung ₵ stutzig, die allen Stücken der „Motectae" vorgesetzt ist, während sämtliche bisher betrachtete Motetten, von den Werken Lassos angefangen, unter dem Allabreve-Zeichen ₵ stehen. Darüber schreibt aber Praetorius selbst (im 3. Band des „Syntagma", 2. Teil, Kap. VII, Neuausgabe S. 50/51): „Jetziger zeit aber werden diese beyde Signa meistentheils also observiret, daß das ₵ fürnemlich in Madrigalien, das ₵ aber in Motetten gebraucht wird . . . Darumb deuchtet mich nicht übel getan seyn, wenn man die Motecten, und andere geistliche Gesänge, welche mit vielen schwartzen Noten gesetzt seyn, mit diesem Signo ₵ zeichnet; anzuzeigen, daß alßdann der Tact etwas langsamer und gravitetischer müsse gehalten werden . . . Ich nach meiner Einfalt lasse mir diese Art fast am besten gefallen, daß man in Motetten, so uff des Orlandi di Lasso . . . Art gesetzet, und zur noth ad Tactum alla Breve können gesungen werden, das ₵ : In den andern allen aber, bevorab in den Concerten, Weil dieselbe in mixto genere (Praetorius versteht darunter eine Mischung zwischen motettischem und madrigalischem Stil), und doch meistentheils einen gar langsamen Takt requiriren, das ₵ praeponiren und gebrauchen könne." — Er faßt also die beiden Zeichen hier in erster Linie als Vortragszeichen auf und sagt auch ganz deutlich, es sei nötig, in den „Concerten per Choros" zuweilen die „Vocabula von den Wälschen adagio, presto . . ." anzuwenden, da durch einen mehrfachen Wechsel von ₵ und ₵ leicht „Confusiones" entstünden. Demnach soll das Zeichen ₵ hier lediglich auf die „gravitetische" Haltung der geistlichen Komposition hinweisen und bedeutet gegenüber den anderen Motettenkompositionen der Zeit keine Verlängerung der Notenwerte um das Doppelte.

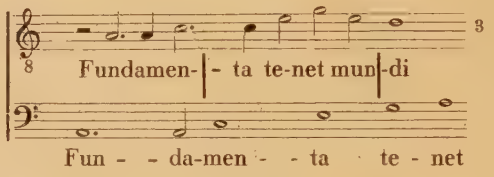
[3] Vgl. z. B. die „Klanganalogien" auf das Wort „canamus" in den Motetten Nr. 20 und 21.

überall von dem entgegengesetzt wirkenden madrigalischen Bewegungsdrang überdeckt wird. Nur in manchen Stücken trägt Praetorius der Wichtigkeit einzelner Textabschnitte Rechnung, indem er sie durch eine von der ihrer Umgebung abweichende musikalische Behandlungsweise besonders hervorhebt: in der Motette Nr. 18 z. B. wird den inhaltlichen Höhepunkten des Textes „et omnes sancti ejus cum eo" und „lux magna" durch die Zusammenfassung der Stimmen zum vollstimmigen, akkordischen Satz auch musikalisch ein besonderer Glanz verliehen. Im übrigen kann es ja aber gar nicht in der Absicht eines Komponisten liegen, in derartig überpersönlich gebundenen Stücken seine persönliche Auffassung vom Textinhalt zum Ausdruck zu bringen; dazu bieten ihm vielmehr die freien Motetten bessere Handhaben.

Dieser Unterschied zwischen Sätzen mit und ohne cantus firmus zeigt sich auch in Praetorius' „Motectae". In den meisten seiner freien Motetten besteht ein bedeutend engeres Verhältnis zwischen Textinhalt und Musik, ja, für einige besitzt das Problem der Einzelausdeutung fast schon die zentrale Bedeutung, die ihm in der späteren Motettenkomposition zukommen sollte. In der Motette Nr. 11 „Tulerunt Dominum meum" z. B. hat Praetorius wirklich jedem einzelnen Abschnitt den für ihn charakteristischen Ausdruck verliehen. Die Ratlosigkeit und Aufregung der Frauen bei den Worten „ubi posuerunt eum" stellt er musikalisch durch die mehrfache Wiederholung der Frage „ubi", sowie durch die synkopische Verhakung der Stimmen dar. Die Gegenfrage des Engels „Mulier, quid ploras?" erscheint, als Kontrast zum vorhergehenden Abschnitt, in tiefer Lage und, wenigstens in der obersten Stimme, dem Alt, mit dem synkopischen Einsatz und dem Halbtonschritt auf „ploras" in „beseelter" Deklamation, während sich das „surrexit" mit tonmalerischem Quartsprung aufwärts und, dem freudigen Inhalt des Textes entsprechend, in höherer Lage und lebhafterer Bewegung anschließt. — Auch von der Chromatik als Ausdrucksmittel macht Praetorius in den freien Sätzen gelegentlich Gebrauch. In der Motette Nr. 9 verwendet er z. B. auf das Wort „supplicium" den öfter erwähnten alterierten Sextakkord im Zusammenhang mit einer Darstellung der Leiden Christi; besonders deutlich aber tritt die Chromatik im Schlußabschnitt der 13. Motette auf die Worte „nulla futura domo" hervor, auch hier in Verbindung mit schmerzlichen Gefühlen. Dieses Eingehen auf den Einzelinhalt der Abschnitte, das in den cantus firmus-Motetten durch die Beibehaltung der liturgischen Melodie verhindert wird, stellt die freien Sätze von Michael Praetorius auf eine Stufe mit den damals modernsten Werken der jüngeren deutschen Meister und zeigt, daß die italienische Motettenkomposition ebenfalls

nicht ohne Wirkung auf ihn geblieben ist. — Natürlich fehlt auch der sogar in den cantus firmus-Sätzen vorhandene Einfluß des Madrigals hier nicht. Der madrigalische Bewegungsdrang beherrscht in jedem Stück mindestens einen Abschnitt, und der häufige Gebrauch von Tonmalerei und -symbolik dürfte aus der gleichen Quelle stammen.[1]

Trotz dieser Charakteristika aber ist die Verwendung der Motive im Satz entschieden von der cantus firmus-Motette her beeinflußt. Wie nämlich dort sehr häufig cantus firmus und freies Gegenmotiv gleichzeitig verarbeitet werden, so führt Praetorius hier mit Vorliebe lange Abschnitte mit Doppelmotivik durch.[2] Findet sich diese Technik nun auch in Lassos und zu Praetorius' Zeit in Haßlers Werken nicht selten, so wird der Zusammenhang der freien mit den cantus firmus-Motetten doch an denjenigen Stellen völlig klar, an denen Praetorius ein und dasselbe Motiv gleichzeitig in verschiedenen Notenwerten auftreten läßt, entsprechend dem Umspielen eines langgedehnten cantus firmus durch diastematisch gleiche, aber rhythmisch verkürzte Motive:



Auf dieser Betonung der motivischen Arbeit und der sich daraus ergebenden Pseudopolyphonie der Satztechnik beruht die Verwandtschaft der freien mit den cantus firmus-Sätzen von Praetorius; auch ohne liturgische Melodie also hält er an der überlieferten Praxis der protestantischen Choralmotette fest. Dies gilt allerdings im wesentlichen nur für die einchörigen freien Motetten; die doppelchörigen weichen viel weniger vom Gebrauch der Zeit ab[4] und sind mit ihrer Durchsetzung von deutschem Motettenstil mit italienischen madrigalesken Stilmerkmalen den doppelchörigen Werken Haßlers an die Seite zu stellen.

---

[1] Vgl. hierzu besonders die Motette Nr. 14 „Pax ergo".

[2] Vgl. z. B. den Beginn der Motette Nr. 10 „Spera in Domino".

[3] Anfang der Motette Nr. 13.

[4] Dasselbe trifft übrigens für sämtliche bisher betrachteten Werke der älteren und jüngeren Lasso-Nachfolge zu: die Eigenart eines Komponisten ist viel eher aus seinen geringstimmigen Motetten zu erkennen als aus seinen mehrchörigen, weil die Größe des Klangkörpers die Freiheit der Einzelstimme in jeder Hinsicht hemmt und den Komponisten von vornherein auf einen begrenzten Kreis von Behandlungsmöglichkeiten beschränkt.

Daß Praetorius auch in den freien Sätzen, einchörigen wie mehrchörigen, stets sinngemäß deklamiert, ist selbstverständlich; bringt er doch sogar Abschnitte in beseelter Deklamation. Neu aber unter den gleichzeitig erschienenen Motettenwerken ist die chorische Rezitation, wie sie am Schluß der Motette Nr. 26 bei den Worten „fiat misericordia tua" in Erscheinung tritt. Hier handelt es sich wohl um eines der frühesten Beispiele für einen Gebrauch, der in der Motettenkomposition um 1620 keine große Seltenheit mehr bildet[1] und in dem sich das Streben nach Zusammenballung aller im Satz ruhenden Kräfte in stärkstem Maße verkörpert.

Vergleicht man die „Motectae" von Praetorius mit den „Concentus" von Haßler, so erkennt man wesentliche Abweichungen in den Grundlagen beider Meister: dieser knüpft an die lateinischen Motetten des Katholiken Lasso an, jener überträgt die Technik seiner eigenen deutschen Choralmotetten auf die freien lateinischen Sätze. Von italienischen Einflüssen aber nimmt Haßler in noch weit stärkerem Maße als Praetorius madrigalische Züge auf, während sich dieser vor allem an die Ritornellformen der italienischen Motette und des Konzerts hält. In seinen „Motectae" begegnen zum ersten Mal in der deutschen Motettenkomposition Ritornellbildungen großen Stiles, verbunden mit Angaben über die Aufführungspraxis. An Stelle der nur sparsam eingeflochtenen, kurzen „Alleluja"-Ritornelle der Haßlerschen „Cantiones" stehen hier ausgedehnte Ritornellblöcke, fünf- bis siebenmal eingeschoben und mit der Bezeichnung „Chorus Vocibus, Instrumentis et Organo" versehen, während für die Zwischenglieder „sola Voce" vorgeschrieben ist. Schon in diesem ständigen Besetzungswechsel offenbart sich wieder das für die Zeit charakteristische Streben nach Mannigfaltigkeit der Klangeffekte, und dazu kommt noch ein regelmäßiger Wechsel in der Stimmenzahl: im Ritornellabschnitt nämlich treten immer alle acht Stimmen zusammen, die Zwischenglieder aber sind in verschiedener Weise geringstimmig gehalten. Einen Aufbau von geradezu schematischer Regelmäßigkeit weist die Motette Nr. 34 „Benedicite Angeli Domini Do-

---

[1] Vgl. z. B. die Psalmen Davids von Schütz aus dem Jahr 1619, ferner die Kompositionen des 116. Psalms von Schütz und Nikolaus Erich in der Sammlung „Angst der Hellen" von Burkhard Großmann, 1623, sowie Nr. 35 der „Cantiones sacrae" von Schütz. — Die chorische Rezitation beruht auf derselben Grundlage wie die öfter erwähnte Technik, für das letzte, wichtigste Wort eines Abschnittes alle Stimmen auf möglichst wenige Takte zusammenzudrängen und so einen krönenden Abschluß zu erreichen. Hierfür bietet übrigens der Anfangsabschnitt des 13. Stückes aus den „Motectae" geradezu ein Musterbeispiel („concordia", S. 31 oben).

mino" auf; hier stehen nicht nur die Ritornellblöcke, sondern auch die Zwischenglieder untereinander in Beziehung, da, von dem zweistimmigen Versus 1 ausgehend, in jedem von ihnen eine Stimme mehr hinzutritt, bis im Versus 13 die Achtstimmigkeit erreicht ist, und da außerdem ihre Schlußkadenzen regelmäßig zwischen der Tonika f und der Dominante c abwechseln. Der Aufbau der Motette vollzieht sich nach folgendem Schema:

Vers:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
Besetzung:	vokal	gemischt	vok.	gem	vok.	gem.	vok.	gem.	vok.	gem.	vok.	gem.	vok.	gem.
Stimmenzahl:	2	8	3	8	4	8	5	8	6	8	7	8	8	8
Taktart:	C	3	C	3	C	3	C	3	C	3	C	3	C	3
Schlußkadenz:	f	f	c	f	f	f	c	f	f	f	c	f	f	f

Doch begnügt sich Praetorius nicht mit einem einzigen Ritornellabschnitt, sondern er läßt in regelmäßigem Wechsel zwei verschiedene auftreten. Beide stimmen zwar weitgehend überein, doch identisch sind nur die Versus 2, 6, 10, 14 und andererseits 4, 8, 12. Die Zwischenglieder dagegen weichen textlich und musikalisch alle voneinander ab, nur ihre Anfänge lassen gewisse rhythmische Entsprechungen erkennen; sie beginnen nämlich sämtlich mit dem Wort „benedicite" (bzw. „benedicat"), und da erfordert schon die sinngemäße Deklamation eine rhythmische Übereinstimmung. Doch kann man auch unter ihnen zwei Gruppen trennen: Die auf f endenden Versus 1, 5, 9, 13 beginnen mit folgendem Rhythmus: 𝅗𝅥. 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥,[1] die auf der Dominante schließenden dagegen fangen folgendermaßen an: 𝅗𝅥. ♩ ♪ ♪ ♪

Die Struktur der einzelnen Zwischenglieder bietet kein wesentlich anderes Bild als die der übrigen einchörigen, freien Motetten, ausgenommen nur die Stellen, an denen Praetorius wenigstens andeutungsweise von der konzertierenden Satztechnik Gebrauch macht. Das tut er in den meisten dieser Versus einmal, und zwar in der aus den Nummern 3, 7 und 11 bestehenden Gruppe auf das Wort „benedicite" mit einem in allen drei Versen wörtlich übereinstimmenden Motiv, während er im 5. Vers mit einem ähnlichen Motiv auf „fulgura" konzertiert. Beides, Motiv und Verarbeitung, ist für die damalige deutsche Motettenkomposition neu. Vereinzelt haben ja auch Haßler und Franck die konzertierende Satztechnik angewandt, jedoch nie in Verbindung mit einer derartigen Motivik und Deklamation. Wie die Ritornellform,

[1] Nur Versus 9 beginnt doppelt so schnell.

so weist auch diese fast rezitativische Deklamationsart von der Motette bereits auf das Konzert hinüber, und ebenso deutet der Wechsel zwischen rein vokaler und gemischt instrumentaler und vokaler Ausführung auf das von Instrumenten begleitete Vokalkonzert hin. Praetorius beginnt also, noch eine weitere Gattung in die vorhandene Vermischung von motettischem und madrigalischem Stil einzubeziehen. In diesen Ritornellmotetten schreibt er italienischer als Haßler, und es ist wohl anzunehmen, daß sie erst unmittelbar vor dem Erscheinen der „Motectae et Psalmi" entstanden sind.[1]

Eine stärkere Stilvermischung, als sie in dieser Sammlung enthalten ist, läßt sich für jene Zeit kaum vorstellen. Zu der Verbindung von Lassoschem Motettenstil mit Eigenschaften des italienischen Madrigals und der Motette Gabrielis tritt ja hier noch auf deutscher Seite die protestantische Choralmotette, auf italienischer das Konzert hinzu. Daß Praetorius die verschiedenen Stilarten gut gekannt haben muß, geht schon aus dem Vorhandensein mehrerer ganz verschiedenartiger Sätze von fremden Komponisten in den „Motectae" hervor. Unter ihnen befinden sich z. B. zwei typische Motetten von Gallus,[2] während Nr. 43 „Ecce, nunc benedicite Dominum" von G. Lebon bereits eher als Konzert für eine bis zwei Solostimmen und Generalbaß mit Chorritornellen denn als Motette zu bezeichnen ist. — Die „Motectae" offenbaren also, obwohl sie noch zu den Erstlingswerken ihres Schöpfers gehören, auf praktischem Gebiet bereits eine ähnlich umfassende Kenntnis der zeitgenössischen Gattungsstile, wie sie Praetorius in späteren Jahren theoretisch in seinem „Syntagma" niedergelegt hat. —

Ein Überblick über die lateinische Motettenkomposition in Deutschland von 1570 bis 1609, dem Jahre, in dem der junge Schütz nach Italien ging, zeigt zwar vom letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts an ein zunehmendes Eindringen fremder Elemente, doch bis zuletzt die Herrschaft des niederländisch-deutschen Ausgangsstiles. Wie weit Lassos eigene Motetten von italienischer Musik, vor allem vom Madrigal beeinflußt sind, ist ein Problem für sich. Jedenfalls hat sich im Anschluß an ihn unter den Komponisten der beiden folgenden Generationen ein vollkommen einheitlicher Stil herausgebildet, der mit äußerster Konsequenz noch über die Jahrhundertwende hinaus in Deutschland beibehalten wird, ja, dessen musikalisch-formale Grundlagen sogar noch für die Generation Heinrich Schützens selbst maßgebend

[1] Eine Verbindung zu den cantus firmus-Sätzen stellt übrigens die Motette Nr. 40 „Haec est dies" dar, eine cantus firmus-Komposition in Ritornellform.

[2] Nr. 36/37.

gewesen sind. Daß die Motettenkomposition dieser jüngsten Meister trotzdem ein so ganz andersartiges Gepräge trägt, liegt in der gewaltigen Umwälzung begründet, die sich im Verhältnis des Musikers zu seinem Textinhalt inzwischen vollzogen hatte. Für den jüngeren Komponisten wird jeder Text, sei er geistlichen oder weltlichen Inhaltes, zum persönlichen Erlebnis, das seinen Niederschlag wiederum in der Musik findet. Deshalb schreckt er auch vor einer Vermischung verschiedener Gattungsstile nicht zurück; ist ihm doch zur Einzelausdeutung jedes Stilmittel recht, ganz gleich, woher es stammt, denn bei der Kürze der einzelnen Glieder tritt ja der Charakter eines jeden von ihnen umso deutlicher in Erscheinung, je schärfer sie miteinander kontrastieren. Für die Meister der älteren Generation bedeutet dagegen die Komposition einer „Motette" schon von vornherein eine Beschränkung auf die jener Gattung und der Würde des geistlichen Inhalts angemessenen musikalischen Mittel, und diese werden in jedem Abschnitt, ohne Rücksicht auf den Einzelinhalt, in gleicher Weise angewandt.

Der Übergang von der alten zur neuen Textauffassung bahnt sich fast unmerklich schon seit den neunziger Jahren des 16. Jahrhunderts an. Eines Anstoßes von außen bedurfte es dazu nicht; liegt doch das Streben nach Aussprache persönlicher Empfindungen und damit eben die Neigung, sich in die Einzelheit des Textes zu versenken, ganz allgemein in der Zeit begründet. Eine solche Stoßkraft wie in Italien erlangten die neuen Ideen zwar in Deutschland nicht; doch ist die Entstehung der Monodie, wie noch zu zeigen sein wird, auf die italienische Motettenkomposition zunächst genau so ohne Einfluß geblieben wie auf diejenige Deutschlands. Es ist bezeichnend, daß unter den Überwindern der deutschen Lasso-Nachfolge gerade der Komponist einer monodischen Textauffassung am nächsten kommt, der sich am wenigsten italienischer Stilmerkmale bedient hat, nämlich Leonhard Lechner, während Hans Leo Haßler und Michael Praetorius zwar viele Eigentümlichkeiten italienischer Gattungen aufnehmen und dabei doch grundsätzlich bei der alten Lösung des Wort-Ton-Problems verharren. Überwindet also der eine in erster Linie den Geist, so erneuern die beiden anderen vor allem die Formen der Motettentradition.

Der Vergleich zwischen der Motettenkomposition um 1620 und dem um 1600 in Deutschland gebräuchlichen Motettenstil bezeichnet zugleich den Abstand zwischen den Anregungen, die der junge Heinrich Schütz bis zu seiner italienischen Reise in Kassel empfing und dem Stil seiner eigenen „Cantiones sacrae". Zweifellos kam er, wie 25 Jahre vorher Haßler, als typisch deutscher Musiker nach Italien. Aber sind auch die ersten Motettenwerke, die die beiden Meister nach ihrer italie-

nischen Studienzeit veröffentlichten, die beiden Sammlungen „Cantiones sacrae" von 1591 bzw. 1625, grundverschieden voneinander — so sehr bei Haßler der Lassosche Stil vorherrscht, so stark scheint sich Schütz dem italienischen Ideal ergeben zu haben —, so ist doch das Verhältnis beider Werke zu ihrer jeweiligen Umgebung ein sehr ähnliches: beide passen sich den für ihre Zeit neuen Stilmitteln völlig an. Während Schützens Aufenthalt in Italien beginnt dort die monodische Textbehandlung endlich auch die Motettenkomposition in stärkstem Maße zu erfassen, und mit dem wachsenden Zustrom italienischer Werke nach Deutschland breitet sie sich hier ebenfalls über immer weitere Kreise aus. Diese Entwicklung hält auch in den folgenden Jahren noch an, und so bedeuten im Jahre 1625 die Schützischen „Cantiones sacrae" wohl durch die Glut ihrer Gefühlsäußerungen und die Plastik ihrer Bilder eine unerreichbare Spitzenleistung auf dem Gebiete der Motettenkomposition, doch keine Neuerung. Was in ihnen aber auch immer auf italienische Einflüsse zurückzuführen sein mag — ihre Grundlagen können doch die Herkunft aus der deutschen Lasso-Nachfolge nicht verleugnen, und gerade die besonders enge geistige Verwandtschaft zu Lechners Spätwerken läßt trotz mancher zeitgemäßer, ausländischer Stilmerkmale das spezifisch deutsche Gepräge von Schützens Künstlertum eindeutig hervortreten.

III. Kapitel.

Die Motettenkomposition Oberitaliens um die Jahrhundertwende.

Gewaltig müssen die Eindrücke gewesen sein, die in Venedig auf einen deutschen Musiker einstürmten. Hatte die Stadt auch den Höhepunkt ihrer Macht am Anfang des 17. Jahrhunderts längst überschritten, so war sie doch immer noch eine der mächtigsten Hafenstädte des Mittelmeeres; noch pulste in ihr das Leben reich und mannigfaltig, verwirrend und überwältigend genug für einen an einem kleinen deutschen Fürstenhof aufgewachsenen Fremdling. Auch ließ die Republik keine Gelegenheit vorübergehen, ihren Reichtum und ihre Pracht bei glanzvollen Festlichkeiten vor aller Welt zu offenbaren; daß die Musik bei allen derartigen Staatsakten eine wesentliche Rolle gespielt hat, ist selbstverständlich und wird durch viele Berichte bewiesen.[1] —

Zu der Zeit, als Schütz in Venedig eintraf, vollzog sich gerade im Schaffen Giovanni Gabrielis die Vereinigung des monodischen mit dem motettischen Stil zu einem Motettentyp, den man als „monodische Motette" bezeichnen kann. Es eröffnete sich dem deutschen Komponisten damals also auch auf musikalischem Gebiet eine neue Welt. Und doch war alles das, was ihm so neu erschien, aus einer Motettentradition erwachsen, die sich grundsätzlich nicht von der ihm von seinen Kasseler Vorbildern her so vertrauten deutschen unterscheidet. Auch stellte die monodische Motette nicht nur für ihn, den Fremdling, etwas Neuartiges dar, sondern sie bildete in der Tat einen neuen Schößling am Stamm der italienischen Motettenkomposition. Was vorher auf diesem Gebiete in Venedig geleistet worden war, stimmt weitgehend mit den deutschen Werken der Jahrhundertwende überein. Die Gemeinsamkeiten des Zeit- und Gattungsstiles lassen in jener Epoche die Verschiedenheit der Nationalstile nicht zu Worte kommen, und erst gegen Ende des ersten

[1] Vgl. Carl von Winterfeld, Johannes Gabrieli und sein Zeitalter (Berlin 1834) I, S. 37 f. und die ganze lebendige Schilderung venezianischen Lebens im ersten Kapitel desselben Bandes. Ferner A. Solerti, Le rappresentazioni musicali di Venezia dal 1571 al 1605 (Rivista musicale italiana IX, 1902, S. 503 ff.).

Jahrzehnts treten in beiden Ländern die autochthonen Kräfte mehr in den Vordergrund. Auch in der italienischen Motettenkomposition des 16. Jahrhunderts spielen ja die Niederländer eine wesentliche Rolle, und Venedig, der Wirkungsort des hochberühmten Adrian Willaert, ist natürlich durch ihren Stil besonders nachhaltig beeinflußt worden. Angesehene italienische Meister wie Gioseffo Zarlino und Andrea Gabrieli waren Willaerts persönliche Schüler; viele andere aber werden indirekt unter seinem Einfluß gestanden haben. Bildete doch der Kapellmeisterposten von San Marco, den er innehatte, eines der ehrenvollsten und einflußreichsten musikalischen Ämter jener Zeit.

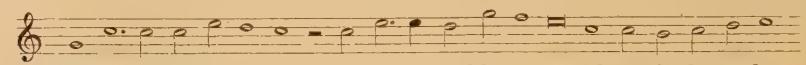
Von besonderer Bedeutung für die Entwicklung der Motettenkomposition sind die Werke Andrea Gabrielis, denn dieser Meister war ja der Lehrer des Mannes, der durch sein Schaffen die erste entscheidende Wendung jener Gattung hervorrufen und von dem wiederum Heinrich Schütz stark beeinflußt werden sollte, nämlich Giovanni Gabrielis. Auch mit Deutschland verbanden ihn mancherlei Beziehungen. So befand er sich z. B. 1562 zusammen mit Lasso im Gefolge Albrechts V. von Bayern auf der Reise zur Kaiserkrönung nach Frankfurt am Main; außerdem ist Lasso mehrmals in Venedig mit ihm zusammengetroffen.[1] Zu seinen Schülern aber gehören auch die beiden Deutschen Aichinger und Haßler.

Das Bild, das sein Motettenschaffen im ganzen darbietet, stimmt so weitgehend mit dem der Werke Lassos und seiner deutschen Gefolgschaft überein, daß eine Scheidung der stilistischen Merkmale in „deutsch" und „italienisch" hier vollkommen unmöglich ist. Alle die so oft erwähnten grundsätzlichen Eigenschaften der deutschen Motettenkomposition im ausgehenden 16. Jahrhundert finden sich auch in Andrea Gabrielis Werken; vor allem löst er das Wort-Ton-Problem auf genau die gleiche Weise wie seine deutschen Zeitgenossen. Ob man die fünfstimmigen „Cantiones sacrae" von 1565 oder die vierstimmigen „Cantiones ecclesiasticae" aus dem Jahre 1576, die „Psalmi Poenitentiales" von 1583 oder Stücke aus den „Concerti di Andrea e Giovanni Gabrieli" des Jahres 1587 betrachtet — nie läßt sich der Komponist durch die einzelnen Vorgänge des Inhalts zur Preisgabe seiner subjektiven Empfindungen verleiten, nie geht er in der Wahl der Ausdrucksmittel über die ihm von der Gattung gesteckten Grenzen hinaus. Auch Tonmalerei und -symbolik, die objektivere Art der Textausdeutung, wendet er in seinen Motetten sehr sparsam an. Bezeichnend hierfür ist

[1] Vgl. Sandberger, Zur Biographie Orlando di Lassos (Gesammelte Aufsätze) S. 4 und 12.

z. B. die Motette „Cantate Domino“,[1] die trotz ihres für Tonmalerei geradezu praedestinierten Textes keine einzige derartige Wendung enthält. In einem anderen Stück der gleichen Sammlung, der Motette „Cor meum conturbatum est“,[2] macht er zwar von Tonmalerei Gebrauch, doch charakteristischerweise nur zur Darstellung rein äußerlicher Zustände und Begebenheiten, dagegen nicht an Stellen, die, wie z. B. die Worte „timor et tremor venerunt super me“, eine Ausdeutung seelischer Vorgänge verlangen. Die gleiche Zurückhaltung gegenüber jeder Textinterpretation im einzelnen wahrt Gabrieli auch in seinen späteren Motettenwerken; seine Bußpsalmen vom Jahre 1583 sind in dieser Beziehung den Lassoschen unmittelbar an die Seite zu stellen.

Mit den Meistern der deutschen Lasso-Nachfolge dagegen verbindet ihn der durchgängige Gebrauch der sinngemäßen Deklamation. Aus der Fülle der Beispiele sei nur der Anfang eines Stückes aus den „Cantiones ecclesiasticae“ von 1576 herausgegriffen:[3]



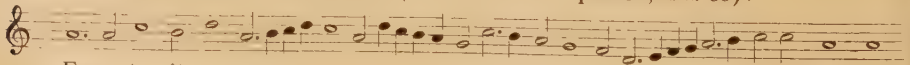
denn diese Stelle ist zugleich besonders charakteristisch für die Motivbildung der Gabrielischen Motetten. Konnte in vielen Stücken der „Cantiones sacrae“ Haßlers von einer versteckten Trennung auch sprachlich geschiedener Gruppen gesprochen werden, so handelt es sich hier um eine ganz offenkundige Aufspaltung einer einheitlichen Linie in kurze, äußerst prägnante musikalische Glieder, deren mannigfache Zusammenstellung im pseudopolyphonen Satz jede Art von Doppelmotivik leicht ermöglicht. Zwar kann man keines von ihnen als „Motiv“ im Sinne eines ausgewogenen Ganzen bezeichnen, und zumal dem madrigalischen Bewegungsdrang steht Andrea Gabrieli in der Motette noch völlig fern. Immerhin liegt in dieser Kleingliedrigkeit vielleicht der einzige deutlich erkennbare Unterschied zwischen seinen Motetten und den gleichzeitig erschienenen deutscher Komponisten:[4] Haßlers

[1] Aus den „Cantiones sacrae“ von 1565; Neudruck in „Andrea e Giovanni Gabrieli e la musica strumentale in San Marco“ (Istituzioni e monumenti dell'arte musicale italiana, Vol. I).

[2] Neudruck bei Torchi, L'Arte musicale in Italia, Bd. 2, S. 111.

[3] Neugedruckt bei Proske, Musica divina, Annus I, Tom. II, 1854, S. 146.

[4] Das bei den Deutschen übliche ziellose Dahinströmen der Melodielinie kommt bei Gabrieli nur ausnahmsweise einmal vor, wie z. B. am Anfang der sechsstimmigen Motette „Eructavit cor meum“ (Winterfeld-Sparten, Bd. 59):



oben erwähnte Linienführung aber bildet einen Kompromiß zwischen dem Gebrauch seiner deutschen und dem seiner italienischen Vorbilder. Die durchgehend gemessene Bewegung in Semibreven und Minimen und die zentrale Stellung der Höhepunkte, sowie die satztechnischen Merkmale der Gabrielischen Motetten stimmen dagegen wieder völlig mit den Werken der deutschen Lasso-Nachfolge überein. Von der paarigen Imitation bis zum schlichten akkordischen Satz schöpft Andrea Gabrieli alle Möglichkeiten der Schreibweise aus. Dabei zeigt sich ein Eingehen auf den Inhalt darin, daß er die Akkordik stets zum Hervorheben textlich wichtiger Stellen verwendet. Besonders klar tritt diese Technik in der bereits erwähnten Motette „Maria Magdalena" hervor. Hier ragen nur die inhaltlichen Schwerpunkte: „Jesum quem quaeritis" — „surrexit" — „ibi eum videbitis" als straff zusammengefaßte akkordische Blöcke aus der weit ausgesponnenen Pseudopolyphonie des Satzes, die in Gabrielis Motetten gewöhnlich den breitesten Raum einnimmt, heraus.[1] —

Seine mehrchörigen Werke stehen nach Satzweise und Deklamation den entsprechenden Motetten der jüngeren deutschen Meister näher als denjenigen Lassos, denn wie jene, so deklamiert auch er in den einzelnen Chören streng syllabisch und vermeidet weitgehend die von Lasso bevorzugten pathetischen Koloraturen und Stimmverhakungen. Dagegen greift er häufiger als die deutschen Komponisten zur realen Achtstimmigkeit oder er kombiniert, wie Lasso zuweilen, die Stimmen verschiedener Chöre auf wechselnde Weise.[2]

Was also der junge Hans Leo Haßler auf dem Gebiete der Motettenkomposition von seinem italienischen Lehrer lernen konnte, das unterscheidet sich in keinem wesentlichen Merkmal von dem, was ihm bereits durch die heimatliche Tradition vertraut geworden war, und es ist deutlich zu erkennen, daß die Neuerungen der Haßlerschen „Sacri Concentus" ganz allein darauf beruhen, daß ihr Schöpfer die Initiative zur Durchbrechung der Gattungsgrenzen, in diesem Fall der Grenzen zwischen Tanzmadrigal und Motette, fand, und nicht auf einer Beeinflussung durch die Motetten seines Lehrers. — Ebensowenig konnte er

[1] Auch die Technik, die krönenden Schlußworte eines Abschnittes nur ganz kurz als Kadenz anzufügen, die ja demselben Ausdruckswillen entspringt, kommt bei Gabrieli vor; ein Beispiel hierfür bildet der Abschnitt „ne quando rapiat animam meam" aus der Motette „Domine, Deus meus" (Winterfeld-Sparten, Bd. 37).

[2] In einem zwölfstimmigen „Deus misereatur nostri" (in dem Sammelwerk „Novus Thesaurus musicus" des Pietro Joanelli 1568 erschienen [Winterfeld-Sparten, Bd. 37]) z. B. ersetzt er bei den Worten „laetentur et exsultent gentes" die Dreichörigkeit durch eine Spaltung in zwei sechsstimmige Chöre, kehrt jedoch alsbald wieder zur alten Einteilung zurück.

jedoch aus den damals erschienenen Motettenwerken anderer oberitalienischer Meister neuartige Anregungen empfangen, denn alle diese Komponisten der Lasso-Generation und die Altersgenossen der älteren deutschen Lasso-Nachfolge nehmen zur Motettenkomposition genau dieselbe Stellung ein wie Andrea Gabrieli. Vor allem ist das entscheidende Merkmal des nach-Lassoschen deutschen Motettenschaffens bis in die neunziger Jahre hinein, die vorwiegend formalistische Textbehandlung, für die nur der Gesamtinhalt eine beschränkte Bedeutung besitzt, auch ihren Motetten eigen. Gegenüber dieser grundsätzlichen Übereinstimmung sind die Unterschiede zwischen den Werken der einzelnen oberitalienischen Komponisten nicht von Belang. Wie in Deutschland die Motetten eines Jakob Meiland, Joachim a Burck oder Georg Otto Typen für den herrschenden Gattungsstil darstellen, so können diejenigen Andrea Gabrielis für die gesamte oberitalienische Motettenkomposition bis in das letzte Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts hinein als typisch gelten. Mit seiner Verbindung zu Lasso und zum bayrischen Hof steht Gabrieli ja auch nicht vereinzelt da; bestanden doch schon längst vor der durch Haßler eingeleiteten „italienischen Zeit" Deutschlands die engsten musikalischen Beziehungen zwischen Norditalien und Süddeutschland. Gerade unter Lasso gehörten mehrere italienische Musiker der Münchener Hofkapelle an, die später in ihrer Heimat bedeutende Ämter bekleiden sollten, — so die beiden Brüder Guami, Vincenzo dal Pozzo und vor allem der junge Giovanni Gabrieli.[1] Gefestigt wurden die Beziehungen noch durch Lassos wiederholte italienische Reisen; den deutlichsten Ausdruck für diese enge Verbundenheit aber bildet die Tatsache, daß eine Sammlung von Kompositionen nur bayrischer Kapellmitglieder 1569 gerade in Venedig erschien.[2] —

Bei einer so mannigfachen Wechselwirkung kann es also nicht wundernehmen, wenn die Motettenkomposition diesseits wie jenseits der Alpen vom gleichen Geist erfüllt ist. Denjenigen oberitalienischen Meistern, deren Motetten stilistisch den Werken Andrea Gabrielis nahestehen, entsprechen in Deutschland die Komponisten der „älteren deutschen Lasso-Nachfolge". Zu ihnen gesellt sich eine weitere Gruppe, die zu der „jüngeren deutschen Lasso-Nachfolge" in Parallele zu setzen ist, und deren Charakteristikum, wie dort, in ihrer Übergangsstellung zwischen der alten und der neuen Art der Textauffassung besteht. Für die Werke dieser Komponisten läßt sich jedoch kein allgemeingültiger

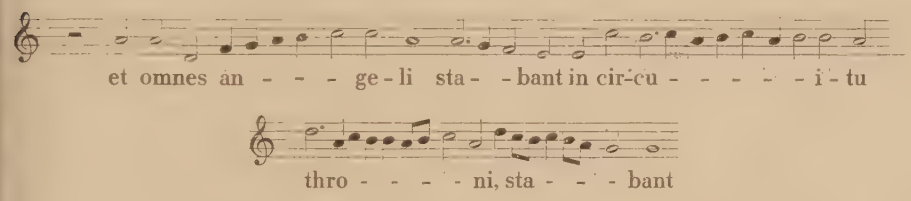
[1] Sandberger, Aufsätze zur Musikgeschichte S. 9 und 12.

[2] Sandberger, a. a. O. S. 9 10 und 16. Ein zweites Buch erschien 1575. — Auch von Lassos eigenen Kompositionen sind einige, wie z. B. das zweite Buch der „Cantiones sacrae" von 1565, in Venedig veröffentlicht worden.

Typ aufstellen, denn sie alle setzen sich in ganz verschiedener Weise mit dem neuen Problem auseinander. Erst mit Giovanni Gabrielis „Symphoniae sacrae" von 1615 gelangt die neue Textauffassung endgültig zur Herrschaft; nicht lange danach sollte sie auch in Deutschland das Feld erobern. —

Die erste Gruppe umschließt vor allen Dingen die Komponisten, die wie die Meister der älteren Lasso-Nachfolge noch in der ersten Jahrhunderthälfte, etwa zwischen 1530 und 1550, geboren sind. Ihre Werke erschienen ungefähr gleichzeitig mit denjenigen Andrea Gabrielis, und auch in den um 1600 veröffentlichten Sammeldrucken sind ihre Namen zahlreich vertreten.

Einer der ältesten unter ihnen ist Costanzo Porta, der gleich Andrea Gabrieli zu den persönlichen Schülern Willaerts gehört. Trotz des gemeinsamen Lehrers aber bestehen zwischen den Motetten der beiden Komponisten deutlich erkennbare Unterschiede, die sich besonders in Melodiebildung und Gesamtaufbau bemerkbar machen. Der prägnanten Motivik des Venezianers tritt nämlich bei Porta eine an die Werke der deutschen Lasso-Nachfolge gemahnende Weitschweifigkeit gegenüber:



Genau wie in einer der frühen Motetten Lechners oder in einer beliebigen Komposition Georg Ottos verläuft diese melodische Linie anscheinend ohne merkbares Ziel und ohne erkennbare Gliederung.[1] Und wie die einzelne Linie, so bietet auch die ganze Motette bei Porta gewöhnlich das Bild eines pausen- und kontrastlosen Fließens, da immer das Motiv des folgenden Abschnittes schon in die Durchführung des vorhergehenden eingreift und so jeder Einschnitt vermieden wird. Hierin liegt ein weiterer Unterschied zu den stets scharf gegliederten Motetten Andrea Gabrielis. Strebt dieser auch keineswegs nach Kontrastwirkun-

[1] Motette „Vidi turbam magnam" aus „Liber primus Motectorum 4 vocum", das Eitner unter der Jahreszahl 1559, Proske im Vorwort der „Musica divina" Annus I, Tom. II, 1854 dagegen unter 1591 anführt. Doch läßt der Stil dieser und anderer Motetten der gleichen Sammlung eher auf 1559 schließen. — Neudruck bei Proske, a. a. O. Nr. 126.

gen, so ist er doch immerhin meist darauf bedacht, die gliedernde Wirkung der Kadenzen noch durch Wechsel der Satzweise oder der Besetzung zu erhöhen;[1] seine Motetten sind zum größten Teil dem „polyphon-akkordischen Typ" zuzurechnen. Portas Kompositionen hingegen neigen mehr zum „pseudopolyphonen Motettentyp", d. h. alle Abschnitte sind gleichmäßig von jener scheinpolyphonen Schreibweise erfüllt.[2] Auch begnügt er sich, im Gegensatz zu Gabrieli, gewöhnlich mit einer einfachen Aneinanderreihung gleichberechtigter Abschnitte, ohne zwischen Höhepunkten und darauf hinzielenden, bzw. danach ausklingenden Gliedern zu unterscheiden. Ein gewisses Streben nach formaler Geschlossenheit gibt sich nur, soweit zu übersehen, in vielen zweiteiligen Motetten kund, deren beide Partes durch wörtliche Übereinstimmung der Schlußabschnitte, also durch Refrainbildung, zusammengehalten werden.[3]

Unter den mehrchörigen Werken Portas finden sich solche, in denen die Chöre einander textlich und musikalisch fortsetzen, wie gewöhnlich bei Lasso, und wieder andere, deren Chöre sich textlich wiederholen und musikalisch beantworten.[4] Ihnen allen aber sind die langsame Bewegung mit dem Deklamationswert der halben Note, der nur wenig aufgelockerte akkordische Satz und die größtenteils syllabische, sinngemäße Deklamation eigen, die sämtliche mehrchörige Motetten des ausgehenden 16. Jahrhunderts auszeichnen, ob sie nun in Nord- oder Süddeutschland, in Venedig oder Rom entstanden sein mögen. — Im Vergleich zu den Motetten Andrea Gabrielis scheinen die von Costanzo Porta, obwohl ihr Schöpfer etwa 20 Jahre jünger ist als jener, noch stärker mit der Vergangenheit verknüpft zu sein. Das langatmige Dahinströmen der Linien und das Verwischen der Einschnitte gemahnen

[1] Vgl. z. B. die Motette „Cor meum conturbatum est" aus den „Sacrae Cantiones" von 1565 (Torchi, a. a. O. II, S. 111) und vor allem die Bußpsalmen von 1583 (Torchi, S. 123 und „Istituzioni e monumenti" a. a. O. S. 13).

[2] Vgl. z. B. die Motette „Ecce sacerdos magnus" aus der „Musica 6 canenda vocibus, Lib. III" 1585 und die oben erwähnte „Vidi turbam magnam" (beide neugedruckt bei Proske, a. a. O.), sowie die Motette „Oravi Dominum" (neugedruckt in der „Sammlung älterer Musik" von Siegfried Wilhelm Dehn, 4. Lieferung, S. 5).

[3] Dies ist z. B. der Fall in den Motetten „Ecce sacerdos" (s. o.), „Beata Dei Genitrix" (neugedruckt in der „Sammlung ausgezeichneter Kompositionen" von Stephan Lück, IV, Nr. 14) und „Verbum caro factum est" aus dem Sammeldruck „Sacrae Cantiones" von Friedrich Lindner 1585 (neugedruckt in der „Musica sacra" von Commer, Bd. 26, Nr. 16).

[4] Vgl. für den ersten Fall die Motette „Lauda Deum tuum Sion" aus „Psalmodia Vespertina" 1605 (neugedruckt bei Torchi I, S. 263), für den zweiten „Verbum caro factum est".

zuweilen an die Schreibweise der nach-Josquinschen Generation. Doch stärker als alle diese Unterschiede im Personalstil treten auch in den Werken Gabrielis und Portas die gattungs- und zeitstilistisch bedingten Gemeinsamkeiten in den Vordergrund.

Die Motetten von Andrea Gabrielis Vorgänger und Kollegen an San Marco, Claudio Merulo, stehen den seinigen allerdings stilistisch näher als diejenigen Portas. Ein Stück wie das sechsstimmige „In Deo speravit cor meum" z. B. könnte ebensogut von Gabrieli stammen. Genau so aber kann man es sich um die gleiche Zeit in Deutschland entstanden denken,[1] ja, seine Melodiebildung läßt diese Übereinstimmung fast noch deutlicher hervortreten als jene, denn wenn sie auch nicht so ziellos ins Weite gerichtet ist wie diejenige Portas, so entbehrt sie doch merklich der Gabrielischen Kürze und Prägnanz. Ihrer Satzweise nach gehört diese Motette dem „polyphon-akkordischen Typ" an; doch hat sich Merulo, genau wie die deutschen Komponisten der Zeit, nicht auf diesen allein beschränkt. In der Motette „Spiritus sanctus in te descendet"[2] z. B. herrscht, wie in den besprochenen Werken Portas, die pseudopolyphone Schreibart vor, wie dort übrigens in Verbindung mit völliger Einschnittlosigkeit, während das sechsstimmige „Jubilate Deo"[3] rein akkordisch gehalten und aufs schärfste gegliedert ist. — Aus dem wenigen, was von Merulos Motetten in Neudrucken zugänglich ist, gewinnt man ferner den Eindruck, als habe er, im Gegensatz zu Gabrieli und Porta, eine besondere Vorliebe für Wiederholungsformen gehabt. So weisen z. B. zwei der angeführten drei Stücke Refrainbildungen auf, ja, die Motette „Sancti et justi"[4] verbindet damit sogar eine Art Ritornellform. Der übliche, auf symmetrischen Entsprechungen der Anfangs- und Schlußglieder beruhende Gesamtaufbau aber, der auch in Merulos Motetten vorherrscht, wird durch dieses Streben nach festen Formen nicht beeinträchtigt.

---

[1] Es stammt aus „Il primo Libro de Motetti", Venedig 1583 (neugedruckt bei Torchi I, S. 393). — War Merulo auch nicht, wie A. Gabrieli, selbst in München, so stand er doch mit der dortigen Kapelle schon dadurch in Verbindung, daß eines ihrer hervorragendsten Mitglieder, Ivo de Vento, sein Schüler war und auch später noch Beziehungen zu ihm und zu A. Gabrieli unterhielt (vgl. Huber, Ivo de Vento, S. 59 f.). Bezeichnend auch für sein Verhältnis zum Wort-Ton-Problem ist das künstlerische Bekenntnis seines Schülers Ivo: „zurück zu den Alten, die nicht mit höchstem Subjektivismus ihren Kult treiben" (Huber, a. a. O. S. 83).

[2] Aus dem Sammelwerk „Promptuarium musicum" von Abraham Schadäus, 1613 (Partitur in Bd. 25 der Winterfeldschen Sparten).

[3] Neugedruckt bei Commer Bd. 27, Nr. 12 (ohne Quellenangabe).

[4] Aus dem Sammelwerk „Continuatio cantionum sacrarum" von Friedrich Lindner, Nürnberg 1588 (neugedruckt bei Commer, Bd. 25, Nr. 9).

Merulos mehrchörige Kompositionen gemahnen in jeder Hinsicht an diejenigen Lassos. Nicht nur, daß er das gleiche Verhältnis zwischen den Chören bevorzugt; auch im Einzelchor bedient er sich derselben durch Imitationsandeutungen und pathetische Koloraturen stark aufgelockerten Schreibweise, im Gegensatz zu seinen beiden Landsleuten Andrea Gabrieli und Costanzo Porta.[1] Eine solche Abweichung ist jedoch nicht von Bedeutung, da die stilistische Verwandtschaft zwischen den Werken der drei Meister im übrigen so klar am Tage liegt.

Diese scheint sich ferner auch auf die Motetten des annähernd gleichaltrigen Markuskapellmeisters Baldassare Donato, sowie auf diejenigen des gleichfalls in Venedig ansässigen Veroneser Giovanni Matteo Asola zu erstrecken.[2] Vor allem aber muß hier noch der Markusorganist und frühere bayrische Hofmusiker Gioseffo Guami, der der gleichen Musikergeneration angehört, erwähnt werden, denn er ist der einzige, der in seinen Motetten mit den traditionellen äußeren Formen der Lasso-Nachfolge gelegentlich die nur Lasso selbst eigene, intensive Gefühlswiedergabe verbindet. Formal bieten also seine Kompositionen nicht das geringste Neue, und grundsätzlich ist auch das Text-Musik-Verhältnis nicht angetastet. Doch bisweilen zeigt die Linienführung ein so ausdrucksvolles, direkt auf Lassos Werke hinweisendes Pathos, wie es bei anderen Meistern dieser Generation kaum zu finden ist.[3] — Ein für die achtziger Jahre überraschend starkes Streben nach Ausdeutung der durch den Text hervorgerufenen Empfindungen offenbart die Motette „In die tribulationis meae",[4] überraschend vor allem auch wegen des Ausdrucksmittels, dessen sich Guami hier bedient, der überaus reichlich angebrachten Chromatik. Zwar war der Gebrauch von Chromatik

[1] Eine dieser Motetten, der Verkündigungsdialog „Ave gratia plena", aus dem Sammelwerk „Sacrae Symphoniae" von Kaspar Haßler, 1601 (neugedruckt bei Commer, Bd. 27, Nr. 18), verkörpert mit besonderer Deutlichkeit die Objektivität der Textauffassung. Klanglich werden zwar die redenden Personen voneinander getrennt: die Rede des Engels wird dem tieferen, die Marias dem höheren Chor zugewiesen. Im Ausdruck aber besteht nicht der geringste Unterschied zwischen ihnen; die gleiche gemessene Feierlichkeit umhüllt sie beide. Dieser Dialog ist geradezu ein Schulbeispiel für die „idealistisch-dogmatische Textauffassung" (Blume, Monodisches Prinzip, S. 140).

[2] Vgl. von ersterem die Motette „Beati eritis" aus dem „Promptuarium" von Schadäus, 1611 (neugedruckt bei Commer, Bd. 24, Nr. 13), von letzterem die beiden Motetten „Quo progrederis sine filio pater" und „Protomartyr et Levita" in Band 37 der Winterfeldschen Sparten.

[3] Vgl. hierzu besonders die Motette „Miserere nostri, Domine" aus „Josephi Guami Lucensis Sacrae Cantiones 5—10 voc. Liber I", Venedig 1585 (neugedruckt bei Commer, Bd. 17, Nr. 7).

[4] Aus derselben Sammlung (neugedruckt bei Commer, a. a. O. Nr. 3).

an sich in jener Zeit nichts Neues, doch beschränkte er sich meist auf einzelne kurze Andeutungen und stand nicht immer in Beziehung zum Textinhalt. Hier handelt es sich dagegen um langgedehnte chromatische Linien, mit deren Hilfe der Komponist die im Text ausgesprochene Seelenangst tonsymbolisch zum Ausdruck bringt. Das imitierend in allen Stimmen auftretende chromatische Anfangsmotiv gemahnt musikalisch wie textlich so stark an den Beginn der Haßlerschen Motette „Ad Dominum cum tribularer", daß die Vermutung naheliegt, Haßler habe diese Motette Guamis gekannt und, durch die übereinstimmende „tribulatio" des Textes bewogen, ihren Anfang nachgeahmt; im weiteren Verlauf gibt er sich allerdings durch die Betonung der Einzelausdeutung als Glied einer jüngeren Generation zu erkennen. Aber auch der ältere Meister läßt es nicht bei dieser Gefühlswiedergabe des Anfangs bewenden. Vielmehr erscheint bei dem Satz „et meditatus sum nocte cum corde meo" noch einmal eine chromatische Linie, während die Worte „turbatus sum" ihrem Inhalt entsprechend durch synkopische, sprunghafte Bewegung aus der feierlichen Gemessenheit herausgehoben werden, die die ganze übrige Motette beherrscht. — Durch dieses Eingehen auf den Gefühlsinhalt der Texte unterscheidet sich Guami von seinen deutschen Altersgenossen genau so stark wie von seinen gleichaltrigen Landsleuten. Doch bilden derartige Stellen auch in seinen Motetten nur Ausnahmen, Merkmale seines Personalstils, die von der Fülle der dem Gattungs- und Zeitstil entstammenden Eigenschaften völlig überdeckt werden.

Der von den venezianischen Meistern vertretene Motettenstil beschränkt sich jedoch keineswegs allein auf Venedig, sondern ist über ganz Oberitalien verbreitet. Dafür sind Werke zahlreicher Komponisten aus den verschiedensten oberitalienischen Städten, wie z. B. des Brescianer Teodoro Riccio,[1] des Novaresen Michael Varoti[2] oder des Bologneser Kapellmeisters Andrea Rota[3] Zeugen. Ja, auch der sogenannte „römische" Stil unterscheidet sich von jenem nicht grundsätzlich, sondern im wesentlichen nur durch die größere Klarheit der Glie-

[1] Vgl. die Motette „Libera me, Domine" aus den „Sacrae Cantiones" von Theodoro Riccio 1576 (neugedruckt bei Commer, Bd. 19, Nr. 14).

[2] Vgl. sein fünfstimmiges „Ave Maria" aus „Sacrae Cantiones" 1594 mit dem durch lange Notenwerte und nachfolgenden Einschnitt bewirkten sinngemäßen Höhepunkt auf dem Wort „Jesus" (neugedruckt bei Commer, Bd. 15 Nr. 12) und sein „O Rex gloriae" aus derselben Sammlung (im gleichen Band Nr. 13).

[3] Vgl. die Motetten „Domine, quando veneris" aus dem Sammeldruck „Sacrarum Symphoniarum Continuatio" 1600 (Commer, Bd. 16, Nr. 5) und „Dixit Dominus, sede a dextris meis" (Torchi I, S. 435).

derung und die Betonung einer durchsichtigen Dreiklangsharmonik. Wie fließend aber die Übergänge zwischen den beiden ursprünglich getrennten Stilarten damals sind, wird am besten durch die Tatsache bewiesen, daß ein Werk eines oberitalienischen Komponisten, nämlich die 1588 veröffentlichten „Responsoria hebdomadae sanctae" des Cremoneser Kapellmeisters Marc Antonio Ingegneri, jahrelang für eine römische, ja sogar für eine Komposition von Palestrina selbst gehalten werden konnte.[1] Die Klarheit der Gliederung, die Schlichtheit des Satzes und das Vorherrschen von Dreiklangsharmonik in diesem Werk mögen den Irrtum hervorgerufen haben; doch darf nicht vergessen werden, daß die Meister Oberitaliens genau in derselben Weise schlichte, akkordische Kompositionen im Hymnenstil neben kunstvollen, ausgedehnten Motetten geschrieben haben,[2] wie ihre römischen Zeitgenossen. Eben darum ist eine Abgrenzung zweier verschiedener regionaler Stile zu jener Zeit nahezu unmöglich.

Allen den 27 Karwochenresponsorien Ingegneris liegt ein und dasselbe Formschema a b c b (a b) zugrunde. Auf einen vorwiegend akkordisch gesetzten, vierstimmigen (a b) folgt ein meist mit Imitationsandeutungen durchsetzter dreistimmiger Teil (c), worauf der zweite Abschnitt des vierstimmigen Teiles (b) und manchmal danach noch der ganze erste Teil wiederholt wird. Es handelt sich also um eine Art Rahmenform, jedenfalls um eine Wiederholungsbildung, wie sie unter den Motetten Merulos, in Deutschland aber bei Gallus und vielen seiner Zeitgenossen so zahlreich zu finden sind. Als Beispiel sei hier Nr. 24 „Ecce quomodo moritur" angeführt, denn es ist typisch nicht nur für den Aufbau, sondern auch für die Satzweise und Gliederung, Deklamation und Harmonik der Responsorien. Der vierstimmige Teil wird ohne jede Textwiederholung rein syllabisch und sinngemäß in Dreiklängen daherdeklamiert, wobei sämtliche Abschnitte durch Generalpausen voneinander getrennt sind; der dreistimmige Teil dagegen beginnt imitierend, bedient sich auch im weiteren einzelner Imitationsandeutungen und weist einige Textwiederholungen auf. Rein äußerlich betrachtet, stimmt der erste Teil mit der gleichnamigen Komposition von Jakob Gallus weitgehend überein, doch im Verhältnis zum Textinhalt besteht ein zwar nicht grundsätzlicher, aber deutlich hörbarer Unterschied. Während nämlich Gallus durch die Wiederholung des

[1] Vgl. die Vorrede von Fr. X. Haberl zur Neuausgabe dieses Werkes (Breitkopf und Härtel), ebenso Haberl „Marc Antonio Ingegneri" (Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1898, S. 78 f.).

[2] Vgl. z. B. das vierstimmige „Tantum ergo sacramentum" von G. M. Asola (neugedruckt bei Seiler „Laudate Dominum" I, S. 2).

„et nemo percipit corde" auf höherer Tonstufe und vor allem durch den befreienden Aufschwung auf den Schlußworten „et erit in pace" dem Einzelinhalt zumindest andeutungsweise Geltung verschafft, verzichtet Ingegneri auf jede derartige Bestrebung zugunsten der starren, überpersönlichen Haltung eines liturgischen Gesanges.[1]

Ganz so streng wie hier herrscht dieser Geist allerdings nicht in sämtlichen Stücken. In dem Responsorium Nr. 14 „Tenebrae factae sunt" z. B. verbindet Ingegneri mit einem regelmäßigen Wechsel zwischen rein akkordischer und pseudopolyphoner Satzweise wenigstens geringe Ansätze zu einer Inhaltsausdeutung, sei es in Form von Augenmusik, wie am Anfang durch die schwarzen Noten des Tripeltaktes, sei es mit Hilfe von Tonsymbolik, wie durch die aufsteigende Sopranlinie bei den Worten „exclamavit Jesus voce magna" und die absteigende auf „et inclinato capite". Eine solche Darstellung äußerlicher Vorgänge aber widerspricht ja der traditionellen Textauffassung keineswegs, und auch vereinzelte chromatische Fortschreitungen zum Ausdruck schmerzlicher Affekte, wie sie z. B. zu Beginn des Responsoriums „Plange quasi virgo" auftreten, sind in der Motettenkomposition dieser Zeit keine Seltenheit. Der Unterschied zwischen der herrschenden Kompositionsweise jener Jahre und diesem Werk beruht also lediglich auf der Betonung seiner liturgischen Bestimmung: grundsätzliche Neuerungen aber enthält es in keiner Hinsicht. Dasselbe kann, soweit zu übersehen, auch für das übrige Motettenschaffen Ingegneris gelten, das im wesentlichen mit dem seiner venezianischen Altersgenossen übereinstimmt.[2]

Bezeichnend dafür sind die ersten Kompositionen seines Schülers Claudio Monteverdi, die „Sacrae Cantiunculae" von 1582,[3] auf deren Titel sich der damals Fünfzehnjährige als „egregii Ingegnerii discipulus" rühmt. Diese dreistimmigen Motetten lassen noch in keiner Hinsicht den späteren Meister der „seconda pratica" erkennen, sondern stehen, wie das von dem ersten Versuch eines Fünfzehnjährigen nicht anders zu erwarten ist, ganz und gar auf dem Boden der allgemeingültigen Tradition. Jeder kleinste Textabschnitt erhält ein der sprachlichen Akzentverteilung angemessenes Motiv, das imitierend die drei Stimmen durchläuft und nur selten scharf von seinen Nachbargliedern abgegrenzt wird. Alle diese kleinen Abschnitte aber stehen

[1] Die Diastematik seiner Oberstimme geht nicht über den Umfang einer verminderten Quinte hinaus.

[2] Vgl. z. B. die fünfstimmige Motette „Surrexit pastor bonus" (Dehn, Sammlung älterer Musik, Lieferung XII, S. 8).

[3] Vollständig im Neudruck erschienen als Band XIV, 1 der Monteverdi-Gesamtausgabe, hrsg. von G. Francesco Malipiero.

gleichberechtigt nebeneinander. Von Entsprechungen der Gewichtsverteilung kann nirgends die Rede sein, und ein Streben nach festen Formen gibt sich nur gelegentlich einmal bei der Verknüpfung zweier getrennter Partes einer Motette kund.[1] Die Motivik schwankt zwischen der Gabrielischen Prägnanz und dem gebräuchlicheren ziellosen Dahinströmen hin und her; die Harmonik aber zeichnet sich — und dies fällt bei einem Werk Monteverdis besonders in die Augen — durch eine geradezu ängstliche Vermeidung jeglicher Dissonanzen aus. In der Motette „O Domine Jesu Christe" z. B. beabsichtigt der Komponist offenbar, den Hörer bei den Worten „felle et aceto potatum" in dieselbe Stimmung schmerzlicher Verzückung zu versetzen, die allen Meistern jener Zeit bei dieser Stelle vorschwebt, denn er bedient sich dabei, genau wie jene, ineinander verhakter, langgezogener Linien. Doch gerade die bei den anderen hierdurch entstehenden Vorhalts-Dissonanzen, auf denen allein die Wirkung dieses Abschnittes beruht, vermeidet er zugunsten einer leerklingenden Harmoniefolge, und in ähnlicher Weise lassen noch zahlreiche weitere Beispiele die Anfängerarbeit deutlich erkennen.

Ein so scharfer Gegensatz, wie der zwischen den „Sacrae Cantiunculae" und den zunächst entstandenen Motetten Monteverdis, den Stücken, die der „Sanctissimae Virgini Missa 6 vocibus" von 1610 zugefügt sind, ist wohl kaum im Schaffen eines anderen Meisters aufzufinden: dort, abgesehen von der Unbeholfenheit der Schülerarbeit, ein Werk im reinsten traditionellen Motettenstil, hier Ergebnisse eines grundsätzlich neuen Ausdruckswillens unter Anwendung mannigfacher neuer Ausdrucksmittel. Die ganze gewaltige Wandlung, die sich nach 1600 in der Motettenkomposition vollzieht, findet hier in dem Schaffen eines einzigen Meisters ihren Niederschlag.

Das Beispiel der „Sacrae Cantiunculae" zeigt, daß auch Glieder einer wesentlich jüngeren Komponistengeneration wenigstens in ihren frühen Werken noch als Verfechter des alten Motettenideals auftreten können. Monteverdi zwar war zu jung, um diesem Stil noch einen anderen Beitrag als nur eine ausgesprochene Schülerarbeit zu widmen, doch gibt es eine ganze Reihe von kurz nach der Jahrhundertmitte geborenen Meistern, deren Motettenschaffen sich noch großenteils in den alten Bahnen bewegt.[2] Hier ist vor allen Dingen der spätere Markuskapell-

[1] Vgl. z. B. die Motetten „Tu es pastor" und „Tu es Petrus" (S. 19 und 20), die nicht nur durch den „Alleluja"-Refrain, sondern auch durch Übereinstimmung ihrer Anfangsmotive miteinander verknüpft sind.

[2] Vgl. z. B. die Motetten des Florentiners Steffano Venturi aus dem Sammelwerk „Sacrarum Cantionum Continuatio" von 1600 bei Commer, Bd. 16, Nr. 11, 17

meister Giovanni Croce zu nennen mit seinen 1597 erschienenen „Motetti a 4 voci". Dieses Werk steht nämlich, obwohl es im gleichen Jahr wie der erste Teil von Giovanni Gabrielis „Symphoniae sacrae" veröffentlicht wurde, stilistisch auf genau derselben Stufe wie etwa die Motetten Claudio Merulos. So stimmt es z. B. mit ihnen in der häufigen Verwendung von Refrainformen, in der Weitschweifigkeit der Melodiebildung[1] und der meist symmetrischen Anlage des Gesamtaufbaus überein, und auch den Textinhalt betrachtet Croce genau so objektiv wie jener ältere Meister. Verfährt er doch sogar mit tonmalerischen und symbolischen Wendungen so sparsam, daß weder in der Motette „Voce mea ad Dominum clamavi", noch auch am Schluß des „Exaltabo te, Domine" von dem Worte „clamavi", das die Komponisten sonst fast immer zu Tonmalereien veranlaßt, die geringste Notiz nimmt. Nur in dem Lobpsalm „Cantate Domino" geht er aus seiner Reserve heraus; doch handelt es sich hier lediglich um Tonmalerei bzw. -symbolik, aber nicht um ein tieferes Eingehen auf den Gefühlsinhalt der einzelnen Textabschnitte.[2] — Einige Stücke aus den „Motetti" von 1597 allerdings, Karwochenresponsorien, lassen sich mit dem herrschenden Motettentyp so wenig identifizieren wie die Responsorien Ingegneris; vielmehr schließen sie sich, als liturgische Gesänge gleicher Bestimmung, in der Schlichtheit des Satzes, der Klarheit der Gliederung und der sparsamen Verwendung von Melismen oder Textwiederholungen eng an diese an, und auch die Zurückhaltung, selbst bei gelegentlichem Eingehen auf den Textinhalt, ist die gleiche wie dort.[3]

---

und 18, die Magnificat des Vincenzo dal Pozzo (Puteus) aus der Sammlung „Magnificat 8 Tonorum" von P. Kaufmann ebenfalls von 1600 bei Commer Bd. 21, Nr. 16 und 17 und die Motette „Christus resurgens ex mortuis" des noch jüngeren Giov. Batt. Steffanini bei Commer, Bd. 15, Nr. 9 (aus den Promptuarien von Schadäus 1611).

[1] Vgl. für das erstere z. B. die vierstimmigen Motetten „Virtute magna", „O sacrum convivium" und „Ego sum pauper" (veröffentlicht bei Proske, a. a. O., Nr. 52, 66 und 175), für das letztere den Anfang der Motette „Exaltabo te Domine" (Proske, a. a. O., Nr. 32).

[2] Die zuerst genannten beiden Motetten stehen bei Proske, Annus I, Tom. II, Nr. 174 und 32, die letzte in der „Sammlung ausgezeichneter Kompositionen" von Stephan Lück, 4, Nr. 11. — Eine Andeutung von „beseelter Deklamation" findet sich dagegen, ebenfalls als Ausnahme, am Anfang der Motette „Ego sum pauper et dolens" (Proske, a. a. O. Nr. 175).

[3] Vgl. z. B. im Responsorium „Tenebrae factae sunt" (Proske, Annus I, Tom. IV, 1863, S. 128) die chromatische Rückung des Tenors von g nach gis bei den Worten „dum crucifixissent" und die tonmalerisch absteigende Linie auf „et inclinato capite" am Schluß.

Zeigt sich Croce in den geringstimmigen Motetten also als streng konservativer Komponist — er hat selbst einmal in einem Schreiben den großen Wert des Kontrapunkts für die Heranbildung guter Musiker betont[1] —, so finden sich dagegen unter seinen doppelchörigen Werken Stücke, in denen er, genau wie Haßler in den „Sacri Concentus", eine Verschmelzung zwischen Motette und Tanzmadrigal herbeigeführt hat. Für das Text-Musik-Verhältnis hat dies jedoch so wenig wie in den Werken des deutschen Meisters grundsätzliche Bedeutung; der Haupteinfluß des Madrigals liegt vielmehr auf rein musikalischem Gebiet und äußert sich vor allem im madrigalischen Bewegungsdrang mit seiner abgerundeten Motivbildung und leichten Vierteldeklamation, sowie in der Vorliebe für besonders anschauliche Tonmalerei und -symbolik. Eine solche Kompositionsweise eignet sich natürlich nur für Texte, deren Inhalt nicht allzu weit von der sorglosen Leichtigkeit des Tanzmadrigals entfernt ist, wie z. B. für Lobpsalmen und andere Freudengesänge.[2] Das Neue aber, das diese Motetten enthalten, beruht nicht auf den Äußerlichkeiten der Textausdeutung — derartige Häufungen von Tonsymbolik oder -malerei kann man auch in Motetten von Lasso finden —, sondern allein auf der grundsätzlichen Umstellung der musikalischen Erfindung von einer entweder gleichförmig dahinströmenden oder in einzelne Glieder zerbrochenen, nie aber geschlossenen Melodielinie zu einer Motivik, deren Verlauf und Ziel von Anfang an festgelegt ist. Eben hierin liegt die Bedeutung der Gattungsvermischung, durch die sowohl Croce wie sein deutscher Altersgenosse Hans Leo Haßler den traditionellen Motettentyp zu überwinden suchen.

Gemeinsam ist den beiden Meistern ferner die schon bei der Betrachtung von Croces vierstimmigen Motetten erwähnte Vorliebe für Wiederholungsformen. Während es aber dort in der Hauptsache bei einfachen Refrainbildungen bleibt, kommt es in den madrigalesken Stücken vielfach zu Ritornellformen: in der Motette „Ingredemini omnes"[3] z. B. taucht der Anfangsabschnitt noch zweimal unverändert im weiteren Verlauf des Stückes auf. — Mit den achtstimmigen Motetten allerdings,

[1] Vgl. Haberl, Giovanni Croce (Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1888, S. 49ff.).

[2] Vgl. hierzu besonders das achtstimmige „Buccinate in Neomenia tuba" aus „I Motetti a 8 voci" von Croce, 1609 (neugedruckt bei Torchi II, S. 323; auch im 25. Band der Winterfeldschen Sparten enthalten). Ein ähnliches Bild bietet die Motette „Incipite Domino", die ebenfalls bei Torchi und Winterfeld zu finden ist.

[3] Aus den Promptuarien von Schadäus 1613 (Partitur im 25. Band der Winterfeldschen Sparten). In dieser Motette verwendet Croce auch, wie Haßler in einigen seiner madrigalesken Kompositionen, die konzertierende Satzweise. Vgl. z. B. die Stelle „nulla surrexit".

deren Texte nicht für eine madrigaleske Kompositionsweise geeignet sind, steht Croce durchaus auf dem Boden der Überlieferung; ein Stück wie die Motette „Decantabat populus Israel“[1] kann geradezu als typisch für die ganze mehrchörige Motettenkomposition des ausgehenden 16. Jahrhunderts gelten. Genau wie Haßler wurzelt also auch Croce einerseits mit einer für seine Geburtsschicht erstaunlichen Stärke in der Tradition, während er andererseits sucht, sie zu überwinden.

Eine ganz ähnliche Stellung wie Croce nimmt sein Altersgenosse Luca Marenzio für jene Zeit ein. Die Werke dieses Meisters, der gewöhnlich der „römischen Schule“ zugezählt wird,[2] sind ein weiterer Beweis dafür, daß zumindest im ausgehenden 16. Jahrhundert zwischen „römischem“ und „venezianischem“ Motettenstil kein grundlegender Unterschied bestand. Seine vierstimmigen Motetten von 1588 z. B. stehen denen Andrea Gabrielis unter allen den bisher erwähnten Werken italienischer Komponisten vielleicht am nächsten, wie die Motette „Quem dicunt homines“[3] mit ihrer kurzen und prägnanten Melodiebildung, die in den Motetten jener Zeit eine Ausnahme darstellt, hier aber gleich in der, auch für viele Werke Andrea Gabrielis charakteristischen Form der Doppelmotivik erscheint,[4] besonders deutlich erkennen läßt. Auch nach Gesamtaufbau, Gliederung und Satztechnik erweist sich dieses Stück als typisch für die überlieferte Kompositionsweise. Vor allem werden in ihm, wie überhaupt in den meisten Motetten Marenzios, die textlichen Höhepunkte durch eine Zusammenballung der Stimmen zum akkordischen Satz aus ihrer Umgebung herausgehoben; so geschieht es z. B. mit den Worten „tu es Christus, filius Dei vivi“ in der Mitte des Stückes.

Gemahnt der größere Teil dieser vierstimmigen Motetten Marenzios an Andrea Gabrielis Werke, so weist eine kleine Gruppe daraus mehr auf diejenigen Merulos und Croces hin. Was in dem oben angeführten Stück prägnant und scharf gegliedert ist, erscheint hier weitschweifig und verschliffen; zudem gehören diese Motetten satztechnisch nicht

---

[1] Commer, Bd. 16, Nr. 12. — Ebenso sind hier die beiden Motetten „O triste spectaculum“ und „O viri, o galilei“ aus der Sammlung von 1609 (neugedruckt bei Commer, Bd. 23, Nr. 3 und 4) zu nennen.

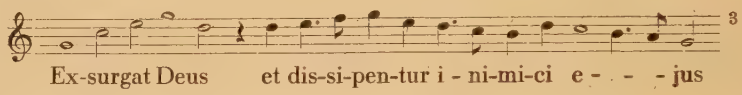
[2] Vgl. Hugo Leichtentritt, Geschichte der Motette (Leipzig 1908), S. 183.

[3] Neugedruckt bei Proske I, 2, Nr. 105 und Commer, Bd. 28, Nr. 16.

[4] Vom 11. Takt des Tenor an treten übrigens die Anfangsmotive in der Umkehrung auf. Dieser rein musikalische Kunstgriff ist ein besonders deutlicher Beweis für die Herrscherstellung, die die Musik in der damaligen Motettenkomposition einnimmt. — Vgl. ferner die Motetten „Et respicientes“ (Proske, a. a. O. Nr. 50 und „Te Deum patrem“ (enthalten als Nr. 6 in den „Motecta a Luca Marentio“, hrsg. von Mich. Haller im „Repertorium musicae sacrae“ von Fr. X. Haberl).

dem akkordisch-polyphonen, sondern dem pseudopolyphonen Typ an.[1] Solche rein musikalisch-formalen Unterschiede, die sich übrigens im Motettenschaffen fast aller Meister jener Zeit vorfinden, haben jedoch keinerlei grundsätzliche Bedeutung. Das Text-Musik-Verhältnis bleibt davon unberührt und verharrt in der alten Objektivität; ja, auch bei der Anwendung von Tonmalerei und -symbolik geht Marenzio mit der gleichen Sparsamkeit und Zurückhaltung vor wie die älteren italienischen und deutschen Komponisten.[2]

Genau wie in Croces Motettenschaffen stehen aber neben diesen ganz im alten Stil geschriebenen vierstimmigen Stücken achtstimmige Werke, in denen Marenzio den madrigalischen Einflüssen Tür und Tor geöffnet hat. Er schwelgt dabei in tonmalerischen und -symbolischen Wendungen, und viele Motive lassen auch den madrigalischen Bewegungsdrang deutlich erkennen:



[3]

Trotzdem besteht aber zwischen diesen und den entsprechenden Kompositionen von Croce ein gewichtiger Unterschied: Während Croce diese Kompositionsweise nur auf die Texte anwendet, die ganz und gar von freudigen Empfindungen getragen werden, in denen also die beschwingte Bewegung des Tanzmadrigals dem Gesamtinhalt des Textes angemessen ist, bildet der Gedankengang der entsprechend behandelten Texte Marenzios keine solche Einheit. Daher stehen in seinen Motetten die rasche, leichte Bewegung und der madrigalische Bewegungsdrang ganz im Dienste der Einzelausdeutung und bilden scharfe Kontraste zu denjenigen Gliedern, deren Inhalt eine so geartete Ausdeutung nicht zuläßt. Die Motette „Exsurgat Deus" z. B. ist großenteils auf diesem Kontrastprinzip aufgebaut. Sie beginnt gleich mit dem oben angeführten

[1] Vgl. z. B. die Motette „Hodie Paulus Apostolus" (Proske, a. a. O. Nr. 106). Die paarige Imitation, mit der diese Motette beginnt und die in Lassos und Haßlers wie in A. Gabrielis Werken keine Seltenheit bildet, ist auch bei Marenzio häufig zu finden. Vgl. z. B. die Motetten „O rex gloriae" und „Nativitas gloriosae virginis" (beide bei Proske a. a. O. Nr. 56 und 115).

[2] In der oben angeführten Motette „Quem dicunt homines" wird z. B. der Abschnitt „et super hanc petram aedificabo ecclesiam meam" in der gleichen Weise, durch ruhende und bewegte Stimmen, tonsymbolisch dargestellt, wie bei Haßler in der Motette „Tu es petrus". Eine solche tonsymbolische Ausdeutung gerade dieser Worte scheint in der damaligen Motettenkomposition traditionell gewesen zu sein (Leichtentritt, a. a. O. S. 184).

[3] Motette „Exsurgat Deus" (Partitur im 59. Band der Winterfeldschen Sparten).

Gegensatzpaar „Exsurgat Deus – et dissipentur inimici ejus", dessen beide Motive auch gleichzeitig in den Stimmen durchgeführt werden. Hier handelt es sich also um eine Art von Doppelmotiv, bei der das zweite Motiv nicht nur, wie in den vierstimmigen Motetten, eine rein musikalische Ergänzung zum ersten, sondern auch einen inhaltlich bedingten, scharfen Kontrast dazu darstellen soll.[1] Im weiteren Verlauf des Stückes erscheint auf den Worten „sic pereant peccatores" eine tonsymbolisch absteigende, von madrigalesken Sequenzenfiguren umspielte Linie, wogegen sich die Worte „et justi" mit langgedehnten Notenwerten anschließen.

So konservativ also die vierstimmigen Motetten Marenzios von 1588 wirken, so fortschrittliche Züge weisen die achtstimmigen auf. In ihnen zeigt sich der Komponist tatsächlich als Glied einer jüngeren Generation, ja, in der Anwendung von Einzelausdeutung scheint er sogar über den etwas jüngeren Croce noch hinauszugehen. Freilich handelt es sich in seinen Motetten noch nicht um die subjektive Empfindungswiedergabe, die den Meistern der kommenden Jahrzehnte am Herzen liegt; vielmehr beschränkt er sich bei der Einzelausdeutung noch durchaus auf Tonmalerei und -symbolik, also auf eine objektive Darstellung von Vorgängen oder Zuständen. Trotzdem aber bildet schon diese Textauffassung Marenzios in den neunziger Jahren (er starb ja bereits 1599) eine bemerkenswerte Ausnahme. —

Gerade zu jener Zeit beginnt sich die Motettenkomposition, wie in Deutschland, so auch in Italien, mit neuem Leben zu erfüllen. Die Textauffassung, die in der Monodie zum Ausdruck kommt, wird den Musikern überall mehr und mehr zu einem inneren Bedürfnis, und dieses erlangt allmählich eine solche Gewalt, daß es den grundsätzlichen Gegensatz zwischen „motettischem" und „monodischem" Prinzip[2] abschwächen und zuletzt bis zu einer Durchdringung der Motette mit monodischem Geist überbrücken kann. Die Motettentexte werden jetzt aus der Sphäre starrer kirchlicher Unnahbarkeit mitten in das menschliche Leben mit seinen mannigfach wechselnden Empfindungen hineingezogen; und wie dieser geistige Vorgang schon an sich die Durchbrechung einer Grenze bedeutet, so geschieht auch seine musikalische Verwirklichung zum größten Teil unter Zuhilfenahme von Ausdrucksmitteln bisher getrennter Gattungen. Den Anfang macht auch in Italien die schon öfter erwähnte Übernahme pointierter Deklamation und geschlossener Motivik aus dem Tanzmadrigal. Bald aber gehen die

[1] Ähnliche Beispiele enthält die gleichfalls achtstimmige Motette „Deus, venerunt gentes", die auch im 59. Band der Winterfeldschen Sparten zu finden ist.

[2] Vgl. Blume, Monodisches Prinzip, S. 14.

Komponisten dazu über, in der Motette Stileigenheiten aus den neu entstandenen Gattungen des Konzerts und der Monodie anzubringen. Konzertierende Schreibweise, Herrschaft der Oberstimme im homophonen Satz, differenzierteste Rhythmik und virtuose Koloraturen tauchen hier und da zunächst vereinzelt in den Motetten der jüngeren Meister auf, und diese Mittel allein sind es, die die deutschen Komponisten der jüngeren Lasso-Nachfolge wirklich von den Italienern übernommen haben, jedoch weniger aus deren Motetten als vielmehr direkt aus den rasch in Deutschland verbreiteten Konzerten und Monodien selbst.

Parallel mit dem Willen zur Einzelausdeutung geht das Bedürfnis nach einer geschlossenen, symmetrischen Form, durch die alle diese auseinanderstrebenden Einzelglieder zu einer Einheit verschmolzen werden sollen. Die bisher herrschende, lediglich auf der zentralen Stellung des Höhepunktes und den einander entsprechenden Längenverhältnissen der Anfangs- und Schlußabschnitte beruhende Symmetrie des Gesamtaufbaus genügt jetzt vielfach nicht mehr, sondern die Komponisten bevorzugen deutlichere Entsprechungen, Wiederholungsformen jeder Art, vor allem aber Ritornellbildungen.

Bereits Croce und Marenzio sind dieser Gruppe von Meistern der Übergangszeit zuzuzählen, da in ihrem Motettenschaffen neben rein konservativen Stücken Werke stehen, die einen wesentlich moderneren Geist atmen. Vor allem aber ist Orazio Vecchi hier zu nennen, denn seine „Motecta" von 1590[1] enthalten Altes und Neues bunt durcheinander. In dem vierstimmigen „Cantabo Domino in vita mea" z. B. herrscht, obwohl der Text wenigstens zu einer madrigalesken Ausmalung reichlich Gelegenheit bietet, die alte, formalistische Textbehandlung in reinster Gestalt, während das ebenfalls vierstimmige „Velociter exaudi me" deutlich ein Streben nach Einzelausdeutung erkennen läßt.[2] Zugleich aber werden in dieser Motette die auseinanderstrebenden Einzelglieder durch das feste Gefüge der Rahmenform zusammengehalten. — Noch konsequenter hat der Komponist das Prinzip der Einzelausdeutung in dem fünfstimmigen „Quem vidistis pastores"[3] verwirklicht. Hier hebt

[1] Dieses Werk trägt übrigens eine Widmung an den Herzog Wilhelm von Bayern — ein weiteres Zeichen für die engen musikalischen Beziehungen, die zwischen Italien und dem Münchener Hof bestanden.

[2] Die beiden Motetten sind abgedruckt bei Proske, a. a. O. Nr. 171 und 172. Vgl. in der letzteren die mehrfach unterbrochene, chromatisch absteigende Linie bei den Worten „defecit spiritus meus".

[3] Aus dem Sammelwerk „Sacrae Symphoniae" von Kaspar Haßler, 1601 (neugedruckt bei Commer, Bd. 27, Nr. 9).

er sämtliche Einzelabschnitte nicht nur durch scharfe Kadenzen und Chorspaltung, sondern auch durch einen regelmäßigen Wechsel zwischen feierlichem Einherschreiten in halben Noten und rascher Viertel-deklamation sinnentsprechend voneinander ab. Freilich kann man diese Kontrastbildungen nur erst als Anfänge zu einer Einzelausdeutung bezeichnen; doch ein Vergleich mit der Komposition desselben Textes von Costanzo Porta, in der alle Gegensätze fehlen, zeigt, daß es sich hier wirklich um eine grundsätzliche Wandlung des Text-Musik-Verhältnisses handelt. Anscheinend hat gerade dieser Text die Komponisten der jüngeren Generation besonders zu derartigen Versuchen angeregt; die gleichnamige Motette Haßlers weist beispielsweise einen ähnlichen Bewegungskontrast auf und genau ebenso eine Komposition des Venezianers Giovanni Bassani über denselben Text.[1]

Doch auch in den Motetten, in denen Vecchi den Boden der Tradition nicht verläßt, nimmt er vielfach immer noch mehr Rücksicht auf den Textinhalt als es die Komponisten der älteren Generation gewöhnlich tun, indem er, ähnlich wie Gioseffo Guami, die pathetische Feierlichkeit der Gesamtstimmung durch weitgeschwungene, affektvolle Melodiebögen zum Ausdruck bringt. Besonders deutlich tritt dies in der Motette „O Jesu Christe, miserere mei" in Erscheinung; diese Komposition ist wirklich von Anfang bis zu Ende ein einziges heißes Gebet um Erbarmen, jede Phrase, jede Stimme ist davon erfüllt.[2]

In den Motetten der Meister dieser Übergangszeit entsprechen die angewandten Ausdrucksmittel nicht immer der Fortschrittlichkeit des Ausdruckswillens, und andererseits verwenden die Komponisten sehr häufig moderne Ausdrucksmittel in Werken, in denen sie sich noch gar nicht zum neuen Geist bekennen. Vecchi z. B. begnügt sich in der erwähnten Motette „Quem vidistis" bei der Einzelausdeutung mit dem wenig charakteristischen Bewegungswechsel, während er in der Motette „Euge, serve bone"[3] die ganz im traditionellen Stil gehaltenen Glieder zur modernen Ritornellform zusammenschließt. Genau die gleiche stilistische Unsicherheit, das zögernde Bekenntnis zum neuen Geist oder die bedenkenlose Hinwendung zu den neuen Mitteln, lassen die Kompositionen aller jener Meister erkennen. Der Bologneser Ascanio Trombetti

[1] Die Komposition Portas, aus dem Sammelwerk „Sacrae Cantiones" von Friedrich Lindner, 1585, ist bei Commer Bd. 26, Nr. 16, secunda Pars, diejenige Bassanis, aus dem Sammelwerk „Sacrae Symphoniae" von Kaspar Haßler, 1601, ebd. Bd. 27, Nr. 13 zu finden; für Haßler vgl. oben S. 130.

[2] Aus den Haßlerschen „Sacrae Symphoniae" (neugedruckt bei Commer, Bd. 27, Nr. 10).

[3] Aus den „Motecta" von 1590 (Neudruck bei Proske, a. a. O. Nr. 153).

zeigt z. B. in seiner Motette „Paratum cor meum“[1] keinerlei Streben nach Einzelausdeutung; trotzdem unterstreicht er die durch deutliche Kadenzierungen und Besetzungswechsel bewirkte scharfe Trennung der Abschnitte noch durch satztechnische Kontraste, ohne daß diese in Beziehung zum Textinhalt stünden. — Noch stärkere Gegensätze schafft der Mailänder Organist Giovanni Paolo Cima in der Motette „Misericordias tuas, Domine“.[2] Sie erstrecken sich nicht nur auf die Satzart, sondern auch auf Bewegung und Deklamationsweise; auch hier aber kommt es dem Komponisten offenbar noch weniger auf wahre Einzelausdeutung als auf die Abwechslung um ihrer selbst willen an.

Deutliche Zeichen einer moderneren Textauffassung finden sich dagegen in verschiedenen Motetten des Genueser Kapellmeisters Simone Molinari. Freilich stehen neben solchen Stücken, wie bei allen Meistern dieser jüngeren Generation, auch in seinem Schaffen andere, die weder nach Form noch nach Inhalt von der Tradition abweichen.[3] Sie alle aber, konservative wie fortschrittliche, zeichnen sich durch besondere Knappheit des Aufbaus, Klarheit der Gliederung und Prägnanz der Deklamation aus, die trotz des großen Altersunterschiedes an die Motetten Andrea Gabrielis gemahnen.[4] In dem fünfstimmigen „Insurrexerunt in me“ sucht Molinari bereits das Wort-Ton-Problem auf die neue Weise und unter Zuhilfenahme der modernsten Ausdrucksmittel zu lösen.[5] Hier tritt die früher vorherrschende Feierlichkeit der Gesamtstimmung hinter der lebendigen Einzelschilderung zurück. Das Anstürmen der Ungerechten z. B. wird durch imitierende Einsätze und energische Deklamation der Worte „insurrexerunt in me viri iniqui“ tonmalerisch dargestellt; daß aber die Worte „absque misericordia“ nicht einfach zu dieser Phrase hinzugefügt werden, sondern daß ihr Einzelaffekt durch lange Notenwerte und tiefe Lage eine besondere Ausdeutung erfährt, das ist ein Zeichen des neuen Geistes.[6] Gegen

[1] Aus „Il primo Libro di Motetti di Ascanio Trombetti“ 1539 (Neudruck bei Torchi, a. a. O. Bd. I, S. 445).

[2] Aus dem Promptuarium des Schadäus, 1611 (Neudruck bei Commer, Bd. 23, Nr. 1).

[3] Vgl. z. B. die Motette „Erravi sicut ovis“ aus den „Sacrae Symphoniae“ von Kaspar Haßler, 1601 (Neudruck bei Commer, Bd. 15, Nr. 6).

[4] Diese Klarheit ist wohl auch der Grund dafür, daß Leichtentritt (a. a. O. S. 191) Molinari als „oberitalienischen Meister, der der römischen Schule nahesteht“, bezeichnet.

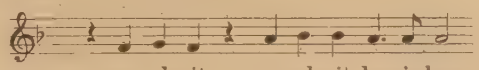
[5] Aus dem Promptuarium des Schadäus von 1611 (Neudruck bei Commer, Bd. 22, Nr. 5).

[6] Auch die Hoheliedmotette „Surge speciosa mea“ (neugedruckt bei Commer, Bd. 22, Nr. 9) läßt Molinaris Streben nach Einzelausdeutung deutlich erkennen und

Schluß der Motette wird der inhaltliche Gegensatz der beiden Abschnitte „fremuerunt contra me dentibus suis" und „ego autem existimabam me tamquam mortuum super terram" wieder musikalisch durch Bewegungskontraste dargestellt. Diese Symbolik ist nun zwar an sich nichts Neues, wohl aber greift Molinari hier, um ihr größeren Nachdruck zu verleihen, zu neuen Mitteln, indem er auf den Worten „dentibus suis" Achteldeklamation und konzertierende Schreibweise anwendet.

Eine ähnliche Stellung wie dieser Komponist nimmt Leone Leoni, der Kirchenkapellmeister in Vicenza, in der Motettenkomposition seiner Zeit ein. In fast noch stärkerem Maße als jener wendet er dem Problem der Einzelausdeutung seine Aufmerksamkeit zu und zwar sogar in der doppelchörigen Motette, die sich doch sonst in jener Zeit eher durch eine streng objektive, starre Gleichförmigkeit auszeichnet. Das achtstimmige „Peccavi super numerum arenae maris" z. B. läßt diese neue Auffassung vom Text als einer Summe affektgeladener Einzelglieder bereits erkennen, und dieselbe Mischung von altem und neuem Geist macht sich auch in dem Dialog „Saulus cum iter faceret" bemerkbar.[1] Das ändert jedoch nichts an der grundsätzlich „dogmatisch-idealistischen Textauffassung", die darin herrscht: noch wird aus der Erzählung keine Szene.

Stärker als in diesen Stücken regt sich der neue Geist aber in dem ebenfalls achtstimmigen „Angelus Domini descendit"; hier bedient sich Leoni, ähnlich wie Molinari, auch moderner Ausdrucksmittel.[2] Jeder Abschnitt erhält sein besonderes inhaltlich bedingtes Gepräge, durch das er sich von den Nachbargliedern abhebt. Das „Angelus Domini" z. B. beginnt in feierlicher Bewegung, dann steigen die Stimmen, ineinander verhakt, bei den Worten „descendit de coelo" tonmalerisch ab. Auf den Worten „revolvit lapidem" folgt nun ein rasches Alternieren mit einem lebhaften Viertelmotiv:



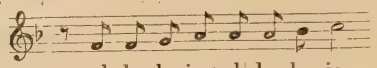
während die Ruhe des anschließenden „et sedet super eum" ihren Ausdruck in der gemessenen Bewegung der einzelnen Linie und der man-

die Motette „Vere languores nostros" (Commer Bd. 15, Nr. 4) enthält sogar Beispiele für „Schmerzchromatik".

[1] Beide Stücke sind in Band 37 der Winterfeldschen Sparten zu finden.

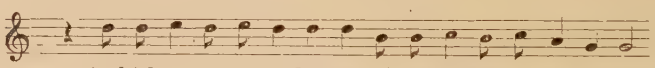
[2] Aus dem Promptuarium von Schadäus (Partitur in Bd. 37 der Winterfeldschen Sparten). — Vgl. zu den neuen Ausdrucksmitteln auch den Wechsel zwischen zweistimmig konzertierenden und vollstimmigen Partien in der Motette „Domine, quis habitabit" (Kroyer, Dialog und Echo in der alten Chormusik, Peters-Jahrbuch 1909, S. 18ff.).

nigfachen Verhakung der Stimmen untereinander findet. Im schärfsten Gegensatz dazu schließt sich hier in konzertierendem Satz und rascher Achteldeklamation ein „Alleluja"-Abschnitt an:



worauf die Worte „terrae motus" zur Abwechslung tonsymbolisch im Tripeltakt erscheinen. — In dieser Motette steht der Kontrast tatsächlich im Dienste der Einzelausdeutung, und durch die Übernahme von kompositionstechnischen Hilfsmitteln aus fremden Gattungen, wie der konzertierenden Satzweise, der Achteldeklamation oder des madrigalischen Bewegungsdranges, ist der Kreis seiner Wirkungsmöglichkeiten noch bedeutend erweitert worden.

Auch Ludovico Viadana ist diesen Meistern der Übergangszeit zuzuzählen, und seine Werke enthalten nebeneinander alte und neue Stilmerkmale. Die beiden achtstimmigen Stücke „Ecce ego mitto vos" und „Hodie nobis coelorum rex"[1] z. B. sind noch vollständig vom alten Geist erfüllt. Das imitierend eingeführte Anfangsmotiv des letzteren etwa gemahnt mit seiner Weitschweifigkeit und der Vermeidung charakteristischer Schritte geradezu an die Melodiebildung Costanzo Portas, der ja Viadanas Lehrer war. Daneben aber bedient sich Viadana gerade in dieser Motette auch der modernen, raschen Deklamationsweise und einer Art Ritornellform, indem er folgenden Abschnitt dreimal in den Schlußteil einflicht:



So dokumentiert er, allerdings nur in ziemlich äußerlicher Weise, auch in diesen Stücken seine Zugehörigkeit zu der jüngeren Geburtsschicht.

Charakteristisch dafür aber sind vor allen Dingen die mehrstimmigen Kompositionen aus den „Cento Concerti ecclesiastici" von 1602. Hier zeigt er sich deutlich als Meister der Übergangszeit, und doch äußert sich diese geschichtliche Stellung in seinen Werken auf ganz andere Weise als bei seinen Altersgenossen. Während es sich bei diesen nur um eine Erneuerung des Text-Musik-Verhältnisses und der dazu nötigen Ausdrucksmittel, nicht aber der musikalisch-formalen Merkmale ihrer Motettenkomposition handelt, geht Viadana von einer grund-

[1] Aus den Promptuarien des Schadäus von 1613 bzw. 1611 (Partituren im 37. Bd. der Winterfeldschen Sparten).

sätzlichen Umwandlung der letzteren aus, indem er den Generalbaß einführt und den homophonen Satz in den Mittelpunkt stellt. Freilich ist es auch hier die Rücksicht auf den Text, die diese Neuerung veranlaßt; sagt doch der Komponist selbst in der Vorrede, er sei zu dieser neuen Praxis in erster Linie durch die Beobachtung bewogen worden, daß beim Vortrag einer vielstimmigen Motette von nur einer oder von wenigen Singstimmen mit Orgelbegleitung durch Unterbrechung und Wegfall oder sinnlose Wiederholung von Worten häufig eine unbefriedigende Wirkung entstehe. Es ist ihm jedoch lediglich darum zu tun, den Text klar verständlich zu machen; von einer Ausdeutung seines Inhalts, von einer affektbetonten Komposition ist nirgends die Rede.[1] Und dies eben trennt ihn von seinen Altersgenossen, die, wenn sie einmal die Grenzen der alten Motette durchbrechen, dazu nur durch die Rücksicht auf den Textinhalt veranlaßt werden. In den meisten mehrstimmigen Stücken der „Concerti" herrscht also der alte Geist der Objektivität und Feierlichkeit vor, nur in dem neuen Gewand einer vorwiegend homophonen Generalbaßkomposition. In dem vierstimmigen „Ave verum corpus"[2] z. B. sind die Abschnitte zwar alle durch deutliche Kadenzierungen, verstärkt durch Besetzungs-, Satz- oder Taktwechsel, voneinander abgehoben, doch dienen sie samt und sonders als Ausdruck ein und derselben Gesamtstimmung. Nur an einer einzigen Stelle nimmt die Komposition vom Einzelinhalt Notiz; bei dem Ausruf „o dulcis" erscheint die Chromatik der „Süße", die in jener Zeit neben der des „Schmerzes" gebräuchlich wurde, und läßt erkennen, daß Viadana den Bestrebungen seiner Zeitgenossen keineswegs ganz fremd gegenüber stand. Noch deutlicher geht dies aus dem ebenfalls vierstimmigen „Quis dabit capiti meo aquam"[3] hervor; zwar fehlt hier jeglicher Gegensatz zwischen den Abschnitten, doch der schmerzliche Affekt der Worte „ut possim flere" wird durch die chromatische Fortschreitung der Oberstimme in höchstem Maße zur Geltung gebracht. — Neben diesen gleichförmig durchgeführten Concerti aber stehen andere, in denen Viadana, genau wie seine Zeitgenossen, nach Abwechslung strebt und

[1] In der Vorrede heißt es weiter: „Mi son affaticato che le parole siano cosi ben disposte sotto alle note, che oltre al farle proferir bene, e tutte con intiera, e continuata sentenza possino essere chiaramente intese da gli Uditori, pur che spiegatamente vengano proferite da i Cantori." Die ganze Vorrede ist abgedruckt bei Max Schneider, Die Anfänge des Basso continuo, Leipzig 1918, S. 3ff. — Vgl. auch H. Abert, Entstehung und Wurzeln des begleiteten deutschen Sololiedes (Schriften und Vorträge, Halle 1929, S. 162) und F. Blume, Monodisches Prinzip, S. 77.

[2] Abgedruckt bei Schneider, a. a. O. S. 188.

[3] Abgedruckt bei A. W. Ambros, Geschichte der Musik, Bd. IV, S. 238.

die musikalischen Glieder einfach kontrastierend behandelt, ohne sie jedoch den jeweiligen Abschnittsinhalten besonders anzupassen. Dies ist z. B. in dem dreistimmigen „Tres pueri" der Fall und ebenso in dem vierstimmigen „Cantate Domino".[1]

Alle mehrstimmigen Stücke aus den „Concerti", die den hier angeführten ähnlich sind, verdienen viel eher den Namen der „Motette" als den des „Konzertes". Vor allem fehlt ihnen gerade das für die letztere Gattung entscheidende Stilmerkmal, nämlich die Konzertatpraxis, und damit auch die Geschlossenheit der Motivik und die Selbständigkeit der einzelnen Stimmen. Häufiger sind alle diese Eigenschaften dagegen in den zweistimmigen Kompositionen anzutreffen; das „Misericordias Domini"[2] für zwei Tenöre und Generalbaß z. B. ist ein reines Konzert. Von dieser Verschiedenheit der musikalischen Praxis wird jedoch das Text-Musik-Verhältnis nicht im geringsten berührt: Viadana beharrt vielmehr bei seiner konservativen Zurückhaltung, wenn er sich auch auf musikalisch-formalem Gebiet noch so sehr um Neuerungen bemüht. —

Wohl regt sich in der Motettenkomposition um 1600 überall das neue Leben, aber noch bleibt es auf einzelne Stellen, auf Andeutungen beschränkt, noch ist die Vormachtstellung der alten Motette nicht gebrochen, und ein großer Unterschied besteht noch immer zwischen diesen Werken und denen des kommenden Jahrzehnts. Ein solcher Abstand kann nirgends deutlicher zutage treten als im Schaffen eines einzelnen Meisters, das ihn in sich einschließt, und dies ist eben der Fall im gesamten Motettenwerk des Giovanni Gabrieli, von dem Winterfeld bemerkt, daß „zwei Zeitalter in ihm wahrhaft einen lebendigen Mittelpunkt" finden.[3] Auch Monteverdis Schaffen zwar weist scharfe Gegensätze auf, doch handelt es sich bei seinen im alten Stil geschriebenen „Sacrae Cantiunculae" lediglich um eine unselbständige Anfängerarbeit, während Giovanni Gabrieli sich in seinen Sammlungen von 1587 und 1597 als reifer Künstler zu einem für die Zeit des Überganges recht konservativen Motettenideal bekennt. Die Wandlung, die sich bei ihm zwischen dem ersten und dem 1615, nach seinem Tode, erschienenen zweiten Teil der „Symphoniae sacrae" vollzogen hat, besteht also in einer bewußten Hingabe an die monodische Textauffassung und gleichzeitig in der Inanspruchnahme aller der damaligen Musik überhaupt zu Gebote stehenden Ausdrucksmittel.

[1] Das erstere bei Blume, a. a. O., Anhang S. 15 (vgl. auch die Analyse des Stückes ebenda, S. 68), das letztere bei Schneider, a. a. O. S. 191.

[2] Winterfeldsche Sparten, Bd. 37.

[3] Winterfeld, a. a. O. Bd. II, S. 68.

Zwischen den Stücken der beiden noch vor 1600 erschienenen Sammlungen, der „Concerti di Andrea e Giovanni Gabrieli" von 1587 und des ersten Teiles der „Symphoniae sacrae" von 1597, besteht kein wesentlicher Unterschied. Als charakteristisch ergibt sich zunächst, im Vergleich zu allen bisher herangezogenen Motettensammlungen, das Vorherrschen der Mehrchörigkeit. Sowohl in den „Concerti" als in den „Symphoniae" ist die kleinste vorkommende Besetzung die Sechsstimmigkeit, aber selbst die sechs- und siebenstimmigen Stücke spielen nur eine geringe Rolle gegenüber dem Gros der acht-, zehn- und noch mehrstimmigen Motetten. Hierin liegt ein wesentlicher Unterschied zu den beiden Sammlungen von Gabrielis Freund und Studiengenossen Hans Leo Haßler, in denen gerade das umgekehrte Verhältnis herrscht;[1] eben dieser Gegensatz zeigt auch die feste Verwurzelung des Deutschen in der Polyphonie[2] und das Streben des Italieners nach prächtigen Klangwirkungen besonders deutlich. In Giovanni Gabrielis Motetten tritt die Fülle und Pracht geschlossener Klangkörper, deren einzelne Stimmen nur als Teile des Ganzen Geltung besitzen, an die Stelle der kunstvollen Verschlingung weniger, selbständiger Linien, die im allgemeinen das Wesen der Motettenkomposition im 16. Jahrhundert ausmacht.

Wenn Gabrieli aber einmal geringstimmig schreibt, wie in den wenigen sechs- und siebenstimmigen Motetten der Sammlungen von 1587 und 1597, so erweist er sich als sehr konservativ. Die meisten dieser Stücke zeigen ihn deutlich als Schüler seines Oheims Andrea Gabrieli; vor allem haben sie mit dessen Werken die Kürze und Prägnanz der Motivik gemeinsam. Und entsprechend einer derartigen Kleingliedrigkeit der einzelnen Linien sind auch die Motettenabschnitte meist scharf voneinander abgehoben, ebenfalls in Übereinstimmung mit den Werken seines Lehrers. Die Satztechnik dieser einchörigen Motetten wird beherrscht von der Pseudopolyphonie — ein weiteres Zeichen dafür, wie eng Giovanni Gabrieli noch mit der Tradition verbunden war —, und auch der Gesamtaufbau zeigt die übliche Tendenz nach einer Zusammendrängung der Glieder zur Mitte hin. Vereinigt finden sich alle diese Merkmale in dem sechsstimmigen „Beata es, virgo Maria".[3] Zugleich aber läßt es deutlich erkennen, worin sich selbst diese konservativen Motetten Giovanni Gabrielis von denen seines Oheims unter-

[1] In seinen „Cantiones sacrae" von 1591 bilden die acht- bis zwölfstimmigen Motetten nur ein Fünftel der Gesamtzahl.

[2] Vgl. Abert, a. a. O. S. 164 f.

[3] Aus den „Symphoniae sacrae" von 1597 (abgedruckt bei Winterfeld, a. a. O. III, S. 29).

scheiden: sie kommen nämlich dem modernen harmonischen Empfinden stellenweise wesentlich näher als jene, auch in den vorwiegend polyphon gesetzten Teilen. Das Motiv des Schlußabschnittes „ad Dominum Deum tuum" z. B. wird stets so eingeführt, daß es in einen Durdreiklang mündet, meist vorbereitet durch den darauf hindrängenden Sextakkord der zweiten Stufe. Noch deutlicher tut sich die moderne Harmonik am Anfang der siebenstimmigen Motette „Sancta Maria, succurre miseris"[1] kund, hier übrigens in Verbindung mit der auch von Andrea Gabrieli so häufig angewandten Doppelmotivik. Jedoch handelt es sich bei diesen Stellen nur um Ausnahmen. Eine prinzipielle Wendung zum Dur-Moll-System hat Giovanni Gabrieli nicht vollzogen; vielmehr trägt die Tonalität seiner Werke genau so gut den Stempel der Übergangszeit wie die Kompositionen seiner Altersgenossen.

Und wie er auf rein musikalisch-formalem Gebiet die von der Tradition gesteckten Grenzen nicht wesentlich überschritten hat, so nimmt er auch zum Wort-Ton-Problem keine grundsätzlich neue Stellung ein. Die meisten seiner sechs- und siebenstimmigen Motetten zeigen das aus den Werken der älteren Generation bekannte Bild einer überpersönlichen, gleichförmigen Feierlichkeit; ja selbst Stücke, deren Texte eine mannigfaltigere Ausdeutung nahelegen, wie das sechsstimmige „Cantate Domino" und das siebenstimmige „O quam suavis est"[2] lassen jegliches nähere Eingehen auf Einzelheiten des Textinhaltes vermissen. Immerhin aber gibt sich Gabrieli wenigstens in einigen dieser geringstimmigeren Motetten als Glied der jüngeren Generation zu erkennen. In der oben erwähnten Marienmotette „Beata es" z. B. hebt er die freudige Erregung des Mittelteils „ecce exaltata es super choros angelorum" durch eine beschwingtere Bewegung und komplizierte Verhakungen der Stimmen aus dem Gleichmaß des Ganzen heraus, und der Quintsextakkord am Anfang des siebenstimmigen „Sancta Maria" ist wohl auch als musikalische Illustration des Begriffes „miser", also als „Schmerzchromatik" aufzufassen.

Eine für jene Zeit ungewöhnlich ausgedehnte Verwendung aber erfährt eben dieses Ausdrucksmittel in der sechsstimmigen Motette „Miserere mei".[3] Nur zwei unter allen bisher betrachteten Motetten des ausgehenden Jahrhunderts vermögen ihr darin zur Seite gestellt zu werden: das fünfstimmige „In die tribulationis" von Gioseffo Guami

[1] Aus den „Symphoniae sacrae" von 1597 (Neudruck bei Winterfeld S. 24).

[2] Partitur des ersteren im 28. Band der Winterfeldschen Sparten, Neudruck des letzteren bei Commer Bd. 15, Nr. 15.

[3] Winterfeld, a. a. O. S. 55.

aus dem Jahr 1585 und das gleichfalls fünfstimmige „Ad Dominum cum tribularer" aus den „Sacri Concentus" von Hans Leo Haßler. Doch besteht ein charakteristischer Unterschied zwischen Gabrielis Motette und diesen beiden: in ihnen handelt es sich vor allen Dingen um Linienchromatik, dort aber herrscht Akkordchromatik vor, wie es ja Gabrieli überhaupt weniger auf die Einzelstimme als auf den Gesamtklang ankommt. Stellenweise stehen diese chromatischen Fortschreitungen im Dienste ganz moderner tonaler Beziehungen, wie z. B. bei den Worten „et secundum multitudinem miserationum tuarum", wo der Komponist von A- nach G-Dur moduliert:[1] richtet er dagegen doch einmal sein Augenmerk auf die chromatische Linienführung, so tritt die Dur-Moll-Harmonik in den Hintergrund. Wie in den Motetten der beiden anderen Meister dient die Chromatik auch hier zum Ausdruck der Zerknirschung und Seelenangst, der Grundempfindung dieses Textes, und durchsetzt dementsprechend gleichmäßig das gesamte Stück. — Ansätze zur Einzelausdeutung dagegen finden sich unter den geringstimmigen Motetten in dem siebenstimmigen „Audi, Domine, hymnum".[2] Hier sind die einzelnen Motive besonders charakteristisch und scheinen bewußt voneinander abgehoben. Andeutungen des neuen Geistes also liegen in diesem Falle vor, von den neuen Ausdrucksmitteln aber wird noch nicht der geringste Gebrauch gemacht.

Die gleiche Zurückhaltung, die Giovanni Gabrieli in den sechs- und siebenstimmigen Motetten gegenüber dem Textinhalt zeigt, offenbart sich auch in allen seinen aus jener Zeit stammenden größer besetzten Werken. Auf ihnen ruht ja, im Gegensatz zu seinen älteren Zeit- und seinen Altersgenossen, deren kompositorische Eigenart man viel eher an ihren geringstimmigen Motetten als an den mehrchörigen erkennen kann, überhaupt der Schwerpunkt seines Schaffens. Sein künstlerisches Ziel besteht in einer möglichst prächtigen Klangentfaltung, wie sie nur die Mehrchörigkeit gestattet. Diesem Ideal der klanglichen Pracht entspricht es auch, daß sich in fast sämtlichen mehrchörigen Motetten die Chöre durch Verschiedenheit der Stimmlage voneinander abheben. Hier und da machen zwar auch andere Meister von diesem Klangkontrast Gebrauch, doch wird er kaum jemals so konsequent beibehalten. Gabrieli aber erhebt ihn damit gleichsam zum Gliederungsprinzip, ohne ihn doch in den Dienst des Textinhaltes zu stellen. In einigen wenigen achtstimmigen Motetten nur hat er auf die Trennung der Stimmen in zwei Chöre verzichtet und sie ganz nach Art der sechs- und siebenstimmigen Stücke behandelt.

[1] Vgl. Leichtentritt, a. a. O. S. 222/3.
[2] Partitur in Band 59 der Winterfeldschen Sparten.

Die mehrchörigen Kompositionen stimmen rein formal alle weitgehend miteinander überein. Meist stehen die Chöre im Verhältnis tonaler Beantwortung und textlicher Wiederholung[1] und zwar derart, daß die Stücke alle einchörig beginnen und vollstimmig schließen. Die Satzweise ist der Pseudopolyphonie der einchörigen Motetten noch sehr stark angenähert. So gehört es nicht zu den Seltenheiten, wenn ein Chor regelrecht imitierend eingeführt wird, wie das z. B. am Anfang der Motette „Angelus Domini"[2] der Fall ist. Zumindest aber wird eine solche Imitation dadurch angedeutet, daß wenigstens eine Stimme des betreffenden Chores dem geschlossenen Einsatz der anderen um mehrere Zählzeiten nachkommt oder vorangeht und so den Eindruck eines polyphonen Geflechtes hervorruft. In dem zehnstimmigen „Domine exaudi orationem meam" z. B. setzt zunächst der Sopran des zweiten Chores um eine Semibrevis später, bald danach aber der Sopran des ersten Chores um die gleiche Zeit früher ein als die anderen Chorstimmen.[3] Motetten, die, wie etwa die achtstimmige „Domine, Dominus noster",[4] akkordisch, mit homorhythmischer Deklamation beginnen, sind in der Minderzahl; gewöhnlich geht Gabrieli, wenn überhaupt, erst in der zweiten Motettenhälfte zu einer derartigen Satzweise über. Charakteristisch für seine Kompositionen aber ist es, daß dies stets in Verbindung mit einer Steigerung der Bewegung geschieht. Das achtstimmige „O Domine Jesu Christe"[5] zeigt diese Zusammensetzung aus einem in gelockerter Schreibweise und langsamer Bewegung durchgeführten Anfangs- und einem lebhafteren, homorhythmisch dahinschreitenden Schlußteil besonders deutlich. Mit einer solchen Bewegungssteigerung aber durchbricht Gabrieli bereits die Gleichförmigkeit der traditionellen Motettenkomposition; und ob diese Kontrastbildung auch zum Textinhalt in keinerlei Beziehung steht, wie hier, oder ob sie

[1] Eine Ausnahme bildet hier z. B. die Motette „Domine Dominus noster" (Band 28 der Winterfeldschen Sparten), in der kein Wechsel zwischen den beiden Chören stattfindet, sondern immer nur zwischen einem von ihnen und der Vollstimmigkeit; diese erscheint gleichsam als Bekräftigung des Abschnittschlusses. Es handelt sich also hier um eine Verstärkung jenes oft erwähnten Prinzipes, dem letzten Wort eines Abschnittes besonderen Nachdruck zu verleihen.

[2] Partitur im 28. Band der Winterfeldschen Sparten, der Anfang auch bei Winterfeld, a. a. O. S. 105.

[3] Winterfeld, a. a. O. S. 15. — Vgl. auch in derselben Motette die Vorwegnahme der jeweils zweituntersten Stimme bei den Worten „in quacunque die". Kroyer (Peters-Jahrbuch a. a. O.) bezeichnet diese Praxis als „deklamatorische Anakrusis".

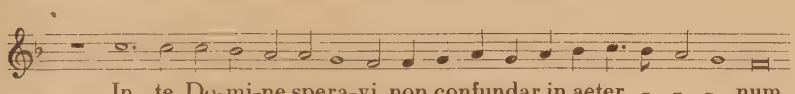
[4] In Band 28 der Winterfeldschen Sparten; der Anfang auch bei Winterfeld, a a. O. S. 104.

[5] Neudruck im „Chorwerk" Heft 10 (hrsg. von Heinr. Besseler), Nr. 1.

durch ihn bedingt ist, wie z. B. in der oben erwähnten Motette „Domine exaudi" bei den Schlußworten „invocavero te, velociter exaudi me", — in jedem Fall ist sie ein Ausdruck des sich anbahnenden neuen Geistes und charakterisiert alle derartigen Motetten als Werke der Übergangszeit.

Trotz der Verwendung einer rascheren Deklamationsweise handelt es sich aber hier nur in Ausnahmefällen um die Bildung abgeschlossener Motive im Sinne des „madrigalischen Bewegungsdranges". Dieser spielt in den frühen Motetten Giovanni Gabrielis nicht annähernd eine so hervorragende Rolle wie in den gleichzeitig entstandenen Werken seines Studiengenossen Hans Leo Haßler; zu jener Zeit erweist sich der Italiener gegenüber der Vermischung geistlichen und weltlichen Kompositionsgutes entschieden noch zurückhaltender als der Deutsche. Überhaupt gehören die vor 1600 entstandenen Motetten Gabrielis, einwie mehrchörige, unter den Werken der jüngeren Generation mit zu den konservativsten. Die vorwiegend formalistische Textbehandlung bleibt grundsätzlich erhalten. Wie unter den geringstimmigen Stücken, so entbehren auch unter den größer besetzten viele eines näheren Eingehens auf den Textinhalt überhaupt ganz, und in anderen begnügt sich Gabrieli lediglich mit einer tonmalerischen Textausdeutung.[1]

Nur in ganz wenigen Motetten machen sich geringe Ansätze zu einer Einzelausdeutung bemerkbar, so beispielsweise in dem real achtstimmigen „In te Domine speravi", wo sich der inhaltliche Gegensatz zwischen der festen Hoffnung auf den Herrn und der Angst vor dem Verderben auf folgende Weise in der Melodiebildung kundgibt:[2]



Im Dienste des Textinhaltes erscheint ferner auch die Chromatik wieder und zwar bezeichnenderweise meistenteils als Ausdruck der Verzückung bei der Betrachtung der „suavitas" und „dulcedo" des Herrn oder der Bitterkeit seiner Leiden. Charakteristisch hierfür ist vor allem die achtstimmige Motette „O quam suavis est",[3] nicht nur wegen des inhaltlichen Zusammenhanges, in dem die Chromatik auftritt, sondern auch wegen der Art ihrer Anwendung in Gestalt des alterierten Sext-

[1] Vgl. hierzu z. B. das achtstimmige „Angelus Domini".

[2] Im 28. Band der Winterfeldschen Sparten. Auf ähnliche Weise findet der Einzelinhalt seinen musikalischen Ausdruck in der Motette „Misericordias Domini" (im gleichen Band).

[3] Winterfeld, a. a. O. III, S. 58.

akkordes. Dieser dissonante Klang erscheint nämlich hier so häufig, daß Winterfeld ihn geradezu als „den chromatischen Mißklang" bezeichnet, „auf den das Ganze gegründet werden soll". Ein solcher Gebrauch der Chromatik ist vielleicht das einzige für die Zeit wirklich Neuartige, was die „Symphoniae" von 1597 enthalten, und mit Recht sieht Winterfeld gerade in dieser Motette „die unverkennbarste Andeutung" von Gabrielis „späterer Zeit".[1] Mit der Chromatik der Bitterkeit und Süße, dargestellt durch den alterierten Sextakkord, schafft der Meister ein fast formelhaft feststehendes Ausdrucksmittel der neuen Zeit, das ganzen Kompositionen der kommenden Jahrzehnte jene eigenartige Stimmung schwärmerisch verzückter Hingabe verleihen sollte, die die Komponisten der Schützischen Generation bei der Beschäftigung mit derartigen Gebetstexten erfaßt. — Wie nun diese Motetten durch die Kraft ihrer Textausdeutung in die Zukunft weisen, so nehmen andere allein durch ihre Form in jener Zeit eine Sonderstellung ein. Von der Refrainbildung ausgehend, die unter den großbesetzten Stücken der „Symphoniae" von 1597 zahlreich vertreten ist, gelangt Giovanni Gabrieli nämlich schließlich zur Ritornellform und nimmt damit ein weiteres Charakteristikum des neuen Stils, die sinnfälligen Entsprechungen im Gesamtaufbau, vorweg.[2]

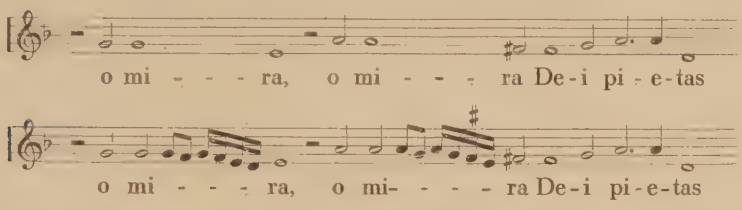
So charakteristisch auch einzelne Ansätze zu einer neuen Kompositionsweise im ersten Teil der „Symphoniae sacrae" sein mögen, so weit ist dennoch der Weg von diesem Werk zu dem 1615 erschienenen zweiten Teil. Das zeigt am besten ein Vergleich zwischen zwei Kompositionen des Textes „O Jesu mi dulcissime",[3] von denen die eine der älteren, die andere der jüngeren Sammlung angehört. Beide können geradezu als Typen für Gabrielis frühere und spätere Kompositionsweise gelten und stimmen dabei trotzdem weitgehend miteinander überein. Gleichartig ist in ihnen das Verhältnis der Einzelchöre zueinander und zur

[1] Winterfeld, a. a. O. II, S. 85/86.

[2] Vgl. z. B. die Motette „Surrexit pastor bonus" (Partitur in Band 26 der Winterfeldschen Sparten. Der Anfang auch bei Winterfeld, a. a. O. III, S. 99). — Eine Art variierter Ritornellform weist das real achtstimmige „Jubilate Deo" (Winterfeld, a. a. O. III, S. 32) auf: Der Text des Anfangsabschnittes „Jubilate Deo omnis terra" wird noch dreimal im weiteren Verlauf des Stückes durchgeführt, doch das fast kanonische Duett, das zuerst die beiden Soprane dabei zu singen haben, erscheint bei der ersten Wiederholung notengetreu in den beiden Mezzosopranen, bei der zweiten in den beiden Alten und bei der dritten in Tenor und Baß; die freien Stimmen aber, denen am Anfang lediglich die Rolle einer unselbständigen Begleitung zufällt, nehmen bei jeder Wiederholung stärker an der Kanonmotivik teil.

[3] Neudruck der früheren Fassung bei Commer, Bd. 23, Nr. 6, der späteren im Chorwerk, Heft 10, Nr. 3.

Vollstimmigkeit, sowie die Gliederung und die Tonalität der Abschnittskadenzen. Darüber hinaus aber hat Gabrieli sogar ganze Abschnitte aus der früheren Komposition nur wenig verändert in die spätere übernommen,[1] und da die Veränderungen ausschließlich in Verzierungen bestehen, so kann es dahingestellt bleiben, ob hier nicht einfach nur das aufgezeichnet worden ist, was beim Vortrag der früheren Fassung auf Grund der allgemein bekannten Verzierungsvorschriften ohnehin erklang. Diese Vermutung legt vor allem ein Vergleich der beiden Stellen „o mira Dei pietas" nahe, wo die Soprane folgendermaßen lauten:



Hier handelt es sich nämlich in der zweiten Fassung um eine sehr gebräuchliche Art der Verzierung, die sogenannte „Variatio".[2]

Im Verhältnis des Komponisten zu seinem Textinhalt aber ist eine Wandlung von grundsätzlicher Bedeutung eingetreten. Während sich das frühere Stück noch ganz und gar in der gleichförmigen und überpersönlichen Feierlichkeit des alten Motettenstils bewegt, ist das spätere förmlich durchtränkt von mannigfachen, durch den Textinhalt angeregten Empfindungen; jedes Wort gewinnt für diese Kompositionsweise als selbständiger Einzelinhalt Bedeutung. Etwa der Abschnitt „o puer dilectissime, adoro te in praesepio jacentem" erscheint 1597 als ein gleichmäßiges, von der feierlichen Gebetsstimmung getragenes, leidenschaftsloses Dahinfluten, 1615 dagegen als ein liebevolles Verweilen bei jedem Begriff und als Folge davon als eine Kette von Kontrasten. Selbst wenn man annimmt, daß es sich bei den vielen Melismen dieses Stückes nur um das Ausschreiben von Verzierungen handelt, die in den früheren Motetten ohnehin angebracht wurden, so erkennt man

[1] Es handelt sich dabei um folgende Textstellen: „o mira Dei pietas, o singularis caritas! Christus datus est, Jesus natus est, datus est a patre" und „o divina ergo proles".

[2] Vgl. Christoph Bernhard im 25. Kapitel seines „Tractatus compositionis augmentatus" (die Kompositionslehre Heinrich Schützens, a. a. O. S. 73 f.). — Überraschend ist es übrigens, daß Bernhard, der Schüler Schützens, Giovanni Gabrieli unter den Meistern des „Stylus gravis", des alten Motettenstils, aufzählt (43. Kapitel, S. 90); offenbar haben ihm dabei nur die früheren Kompositionen Gabrielis vorgeschwebt, denn in seinen späteren hat der Venezianer ja dem jungen Schütz gerade die erste Bekanntschaft mit dem „stylus luxurians communis" vermittelt.

doch aus ihrer mannigfaltigen Verschiedenheit (gleichmäßige und punktierte Achtel, Sechzehntel und Zweiunddreißigstel), wie sehr es Gabrieli auf einen bunten Wechsel der Erscheinungen, auf den Kontrast als Selbstzweck ankam. In dieser Einzelausdeutung um jeden Preis, dem Hauptcharakteristikum der ganzen späteren Motettenkomposition, besteht der grundlegende Unterschied zu jenem früheren Werk. Hand in Hand mit der neuen Textauffassung geht aber bei Giovanni Gabrieli auch die Verwendung neuer technischer Ausdrucksmittel und damit die Gewinnung größerer Abwechslungsmöglichkeiten. So macht er hier, im Gegensatz zu der Komposition von 1597, auch innerhalb der einzelnen Chöre von der konzertierenden Satzweise Gebrauch, schafft eine an Gegensätzen reiche Rhythmik und zieht die Chromatik weitgehend zur Affektdarstellung heran, wobei Dissonanzen zustandekommen, die an Zahl und Schärfe alle entsprechenden Stellen früherer Werke hinter sich lassen.

Ähnlich sind die meisten Motetten aus Gabrielis späterer Zeit gehalten. Besonders scharf ausgeprägt finden sich die erwähnten Charakteristika in den Stücken, deren Texte reichlich Gelegenheit zu tonmalerischer und -symbolischer Darstellung geben, denn hier gesellt sich zu der Ausdeutung der Einzelempfindungen noch die Wiedergabe der äußerlichen Vorgänge oder Zustände, mit denen diese Gefühle verbunden sind. So übertrifft z. B. das sechsstimmige „Timor et tremor" alle anderen Motetten Gabrielis an Anschaulichkeit und Mannigfaltigkeit der Einzelausdeutung, weil sein Text in geradezu vollkommener Weise die Möglichkeiten für jede Art der Inhaltswiedergabe miteinander verbindet.[1]

Bezeichnend ist es auch, daß Gabrieli gerade diesen Text für eine verhältnismäßig so kleine Besetzung komponiert hat. Bei einer größeren nämlich, und vor allem bei einer Teilung in mehrere Chöre stehen die rein musikalisch-formalen Forderungen, wie Gleichgewicht der Chöre, tonale Beantwortung usw. zu sehr im Vordergrund als daß sie nicht hemmend auf die Freiheit der Einzelausdeutung wirken müßten. Zwar sucht der Komponist in vielen mehrchörigen Motetten aus seiner späteren Schaffensperiode, wie z. B. in dem oben als typisch bezeichneten „O Jesu mi dulcissime",[2] die formalen Bindungen dadurch zu ver-

[1] Aus den „Reliquiae sacrorum concentuum G. Gabrielis, Johann Leonis Hasslleri utriusque praestantissimi musici ..." hrsg. von Georg Gruber, Nürnberg 1615 (Neuausgabe von P. Griesbacher bei Pustet, Regensburg und Rom 1916). — Vgl. auch Lassos Komposition dieses Textes (G. A. Bd. XIX Nr. 673/74).

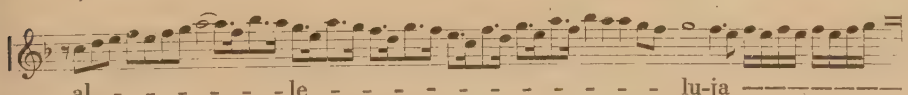
[2] Vgl. auch die Motetten „Misericordia tua Domine" und „Exaudi me Domine" (beide im 33. Band der Winterfeldschen Sparten).

mindern, daß er auf die Beantwortung der Chöre in den einzelnen Abschnitten geringeren Wert legt, den Text vielmehr beliebig auf die beiden Klangkörper verteilt und erst gegen Ende zum eigentlichen Alternieren übergeht, um durch den immer rascheren Chorwechsel die Vollstimmigkeit des Schlusses organisch einzuleiten. Eine gewisse formale und klangliche Gebundenheit aber bleibt doch immer bestehen. Sie gehört ja auch gerade zu den charakteristischen Merkmalen jeder mehrchörigen Motettenkomposition; und in verschiedenen anderen dieser späten Werke, wie z. B. in dem achtstimmigen „Hodie completi sunt",[1] stellt Gabrieli denn auch das rasche Alternieren der Chöre wenigstens abschnittweise noch weit stärker in den Vordergrund als in der Sammlung von 1597. —

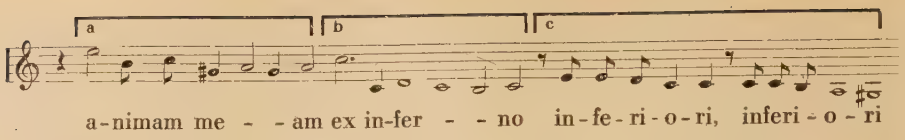
Da die Wandlung im Schaffen Giovanni Gabrielis in erster Linie durch das Eindringen monodischen Geistes in die Motette hervorgerufen wurde, so ist es nur natürlich, wenn sich gerade auf dem Gebiet der Textdeklamation die meisten Abweichungen von der Tradition bemerkbar machen. Zwar waren gewisse Ansätze zu Kontrastbildungen in Motivik und Deklamationsweise auch in den früheren Kompositionen nicht selten, doch das nunmehr endgültig zum Durchbruch gelangte Prinzip der Einzelausdeutung verlangt bei weitem mannigfaltigere und schärfere Gegensätze. So wird denn der Kreis der Abwechslungsmöglichkeiten rhythmisch durch Anwendung von Achteldeklamation, von punktierten Achtel- und von Sechzehntelkoloraturen[2] und durch deren mannigfache Verbindung mit gemesseneren Deklamationswerten, diastematisch und harmonisch aber durch Einflechten chromatischer Fortschreitungen so stark erweitert, daß der Hörer einen völlig neuartigen Eindruck gewinnt. Meist läßt sich das Streben nach Einzelausdeutung schon aus der Führung einer einzigen Stimme erkennen. In der zwölfstimmigen Motette „Misericordia tua, Domine"[3] z. B. lautet der Abschnitt: „(quia liberasti) animam meam ex inferno inferiori" im ersten Sopran folgendermaßen:

[1] Hrsg. von H. Besseler im Chorwerk, Heft 10, Nr. 2. Vgl. auch z. B. bei den Worten „misit eos in universum mundum", die Modulation von f über c-g-d nach a und auf demselben Wege wieder zurück nach f.

[2] Besonders bevorzugt werden in allen diesen Fällen Sequenzenbildungen. Vgl. z. B. folgende Stelle aus der Motette „Salvator noster" (Winterfeld-Sparten Bd. 33):



[3] Partitur im 33. Band der Winterfeldschen Sparten.



Hier besitzt jedes der drei Unterglieder a, b und c, so kurz es ist, ein besonderes Charakteristikum, das dem jeweiligen Einzelinhalt entspricht: das Motiv a den synkopischen Anfang und das chromatische Intervall c—gis als Ausdruck der schmerzlichen Erregung der Seele, das Motiv b den Oktavsprung und die gedehnten Notenwerte als Symbol der Tiefe und Düsterkeit und das Motiv c die auftaktige Achteldeklamation, in der gleichsam das Entsetzen des Menschen noch einmal hervorbricht. Ähnliche Stellen sind in jeder Motette aus Giovanni Gabrielis späterem Schaffen zahlreich zu finden, sei es, daß die kontrastierenden Motive, wie hier, nacheinander, oder gleichzeitig auftreten.

Da Motetten dieser Art affekthafte Zuständlichkeiten widerspiegeln und jede Phase im Wechsel der Empfindungen zum Ausdruck bringen sollen, so ist es keineswegs erforderlich, daß die einzelnen Motive abgeschlossene Gebilde sind; viel eher müssen sie gegeneinander kontrastieren und sich ergänzen, kurz, in jeder Hinsicht ein Abbild rasch wechselnden Gefühlslebens darstellen. Der „madrigalische Bewegungsdrang", dessen wesentlichstes Merkmal die Geschlossenheit der Motivik ist, spielt daher in diesen Stücken keine Rolle, und auch ganze madrigalesk durchgeführte Motetten sind unter den Werken von 1615 nur wenige vorhanden, wie z. B. das zehnstimmige „Exsultet iam angelica turba".[1]

Dieses Stück ist auch insofern bemerkenswert, als in seinem Schlußabschnitt zu den beiden fünfstimmigen Chören noch ein vierstimmiger, mit der Bezeichnung „Capella" versehener Chor hinzutritt. Michael Praetorius bemerkt im dritten Band seines „Syntagma musicum"[2] über eine derartige Praxis: „In denselben (d. h. im zweiten Teil von Giovanni Gabrielis ‚Symphoniae sacrae") aber, so wol auch in seinen ersten Anno 1597 publicirten Cantionibus sacris befindet sich, daß das wort Capella, ihme so viel heißet und bedeutet, als wenn ich setze, Chorus Vocalis, Chorus Vocum; das ist, der Chorus, welcher mit Cantoribus und Menschen-Stimmen muß besetzet werden; als wenn in einem Concert der eine Chor mit Cornetten, der ander mit Geigen, der dritte mit Posaunen, Fagotten, Flöitten und dergleichen Instrumenten, doch daß bey jedem Chor zum wenigsten eine Concertat- das ist, eine Menschen Stimme darneben geordnet: So ist meistentheils noch ein Chor darbey,

[1] Band 36 der Winterfeldschen Sparten.

[2] Auf S. 89 der Neuausgabe.

do alle vier Stimmen mit Cantoribus besetzt werden: Denselben nun nennet J. Gabriel Capellam." – Diese Bezeichnung, die in zahlreichen Motetten aus beiden Teilen der „Symphoniae" erscheint, ist also eine Vorschrift für die Besetzung und bedeutet insofern eine Neuerung, als die Entscheidung darüber, welche Stimmen vokal und welche instrumental auszuführen sind, zu jener Zeit ganz ins Belieben des jeweiligen Kapellmeisters gestellt war. Der ungeheure Tonumfang der zehn- und mehrstimmigen Motetten Gabrielis muß zwar schon von vornherein dazu gezwungen haben, wenigstens die Außenstimmen instrumental zu besetzen, da besonders die Bässe nicht selten in eine der menschlichen Stimme kaum erreichbare Tiefe hinabsteigen,[1] doch Vorschriften des Komponisten gab es dafür nicht. Für die Entscheidung über instrumentale oder vokale Besetzung, sowie für die Auswahl der Instrumente war meist lediglich die Ausführbarkeit und die Zusammensetzung der vorhandenen Kräfte maßgebend.

In einigen Motetten aus dem zweiten Teil der „Symphoniae" aber geht Gabrieli noch über die allgemeine Angabe der „Capella" hinaus, indem er nicht nur Vokal- und Instrumentalstimmen – letztere allerdings häufig mit dem Zusatz „voce si placet" – voneinander trennt, sondern auch die Instrumente genau vorschreibt. Mit diesen Stücken durchbricht er zugleich die formalen Grenzen, in denen die Motette sich bisher bewegte, denn Kompositionen, in denen, wie in diesen, nach einleitenden Instrumentalsinfonien einstimmige (wohl solistische) und mehrstimmige chorische Partien mannigfach miteinander abwechseln, müssen eher als „Konzerte" bezeichnet werden und stehen in ihrem Aufbau den späteren Kantaten näher als den bisher betrachteten Motettensätzen.[2] Das Text-Musik-Verhältnis der so gearteten Werke entbehrt allerdings der intensiven Einzelausdeutung, die das Hauptmerkmal der „monodischen" Motette bildet, fast ganz. Nicht darauf soll die Wirkung dieser Stücke beruhen, sondern auf dem Wechsel der verschiedenen Klangkörper und der durch die ritornellartige Wiederkehr einzelner Teile bewirkten geschlossenen Gesamtform, sowie auf dem Reichtum an kunstvollen Koloraturen in den geringstimmigen, zweifellos solistisch gedachten Abschnitten. Rein musikalische Faktoren also sind es, die das Wesen der Gabrielischen Konzerte wie überhaupt des

[1] In der Motette „Omnes gentes, plaudite manibus" (Winterfeld-Sparten, Bd. 26) z. B. berührt der Baß des vierten Chores häufig C und D. Vgl. zu allen derartigen Fragen A. Schering, Aufführungspraxis alter Musik (Leipzig 1931).

[2] Vgl. z. B. die Motetten „Quem vidistis pastores" (Winterfeld-Sparten Bd. 33), „Surrexit Christus" (Winterfeld, a. a. O. III, S. 66) und „In ecclesiis benedicite Domino" (ebendort S. 73).

Konzerts im allgemeinen bestimmen, und darin besteht entschieden eine gewisse geistige Verwandtschaft mit den Motetten des alten Stiles, so unüberbrückbar auch im übrigen die Kluft zwischen diesen beiden Gattungen ist.

In Giovanni Gabrielis „Symphoniae sacrae" von 1615 erscheinen wohl zum ersten Male die beiden Möglichkeiten, die sich seit der Jahrhundertwende für die mehrstimmige Komposition geistlicher Texte ergeben hatten, deutlich ausgeprägt nebeneinander: auf der einen Seite die „monodische" Motette, die alle musikalischen Ausdrucksmittel in den Dienst des Einzelinhaltes stellt, auf der anderen Seite das mehrstimmige Vokalkonzert mit obligaten Instrumenten, für das der musikalische Klang zum Selbstzweck wird. Gabrieli hat mit dieser Sammlung die Übergangszeit überwunden; so deutlich wie bei keinem anderen Meister tritt in seinem Schaffen der im Laufe des ersten Jahrzehnts des neuen Jahrhunderts vollzogene Umschwung und seine einschneidende Bedeutung zutage.

Ungefähr gleichzeitig mit der Entstehung von Gabrielis späten Motetten schrieb auch der um zehn Jahre jüngere Claudio Monteverdi mehrstimmige geistliche Werke. Die fünf Vesperpsalmen aber, die er zusammen mit der sechsstimmigen Messe über Gomberts Motette „In illo tempore" 1610 veröffentlichte,[1] haben mit der „monodischen" Motette nicht das geringste gemein, obwohl die Grundregel von Monteverdis „seconda pratica": l'oratione sia padrona del armonia e non serva,[2] doch unmittelbar auf diese Gattung hinzuweisen scheint. Es handelt sich nämlich bei diesen Papst Paul V. gewidmeten Stücken um reine cantus firmus-Kompositionen, also um Werke, die musikalisch bereits gebunden sind, in denen daher ein tieferes Eingehen auf den Inhalt der einzelnen Abschnitte nicht mehr möglich ist. So verzichtet Monteverdi denn darauf, jene Hauptregel, die er in seinen Madrigalen mit äußerster Konsequenz befolgt hat, auch hier in den Mittelpunkt zu stellen und schreibt „Konzerte" nach Art der oben erwähnten Gabrielischen, in denen die rein musikalischen Forderungen maßgebend sind.[3] An Stelle der alten cantus firmus-Motetten erscheint also hier eine Art Choralkonzert.

---

[1] Gesamtausgabe Bd. 14.

[2] Vgl. Monteverdis Vorrede zum 5. Buch der Madrigale von 1605 (Gesamtausgabe Band V) und die „Dichiaratione" seines Bruders Giulio Cesare in den „Scherzi musicali" von 1607 (Gesamtausgabe Band X), beide auch bei Malipiero, Claudio Monteverdi (Milano 1930), S. 71 ff.

[3] Vgl. H. Prunières, Claudio Monteverdi, S. 88 ff. Hier sei auch auf die Schrift von Walter Kreidler, Heinrich Schütz und der Stile concitato von Claudio Monte-

Daß es Monteverdi dabei in erster Linie auf die Geschlossenheit des Aufbaus ankam, zeigt der Reichtum an Wiederholungs- und Variationsformen, den er hier entfaltet. In jedem der Psalmen nämlich, mit Ausnahme von „Lauda Jerusalem", dem ein besonders durchgebildeter Aufbau fehlt, verkörpert sich ein anderes Formprinzip. Das doppelchörige „Nisi Dominus aedificaverit" z. B. wird dadurch zu einer Einheit zusammengeschlossen, daß der Schlußabschnitt, von „sicut erat" an, musikalisch dem Anfang wörtlich gleich ist; innerhalb dieses vollstimmigen Rahmens aber stimmen die einzelnen Verse nach Besetzung, Ausdehnung und Schlußkadenzierungen fast vollkommen miteinander überein. — Neben diese Rahmenform tritt in dem Psalm „Laetatus sum" die Ritornellform, jedoch verdeckt dadurch, daß der Ritornellabschnitt selbst eine Art Ostinato-Variation darstellt. Die Zwischenglieder stehen in ähnlichen Beziehungen zueinander, sodaß die ganze Komposition folgendes Schema ergibt:

A B A′ C A″ B′ A‴ C′ A⁗ D C″

Die hier vorhandene Symmetrie des Aufbaus gemahnt an verschiedene der groß besetzten Motetten und Konzerte von Michael Praetorius. Neu für die damalige Zeit ist lediglich die Einführung der Variation, die bis dahin in der Motettenkomposition nur ganz vereinzelt, wie z. B. in Gabrielis Motette „Jubilate Deo", einmal aufgetaucht war. Monteverdi aber macht in seinem Werk von 1610 gleich in ausgiebiger Weise davon Gebrauch. Auch der Aufbau des Psalms „Dixit Dominus" nämlich beruht auf Variationsbildungen; an Stelle der Rahmen- und Ritornellformen der anderen beiden Stücke erscheint hier eine Art variierter Strophenform. Dabei handelt es sich, abgesehen von der Doxologie, um vier annähernd gleich gebaute, mehrfach gegliederte Teile, von denen die drei ersten durch kurze Instrumentalritornelle abgeschlossen werden. Schematisch dargestellt ergibt diese Komposition folgendes Bild:

I	II	III	IV	Doxologie
1. 2. Rit.	1. 2. Rit.	1. 2. Rit.	1. 2.	
A B (B)	C B′ (B′)	C′ B″ (B″)	C″ B‴	D
Kadenz: e c a a	a c a a	e c a a	e c a	e
Taktzahl: 28	33	27	27	23

verdi (Kassel 1934) hingewiesen, von der ich erst während der Drucklegung dieser Arbeit Kenntnis erhielt.

Da die Durchführung eines cantus firmus sich mit dem neuen monodischen Geist nicht vereinigen läßt, so hat Monteverdi in den fünf Psalmen doch wenigstens von den neuen technischen Mitteln weitgehenden Gebrauch gemacht. Besonders die cantus firmus-Variationen des Psalms „Laudate pueri" sind voll von den abwechslungsreichen Rhythmen und bewegten Koloraturen monodischer Sologesänge, und gerade Abschnitte dieser Art verdienen die Bezeichnung „Choralkonzert" mit vollem Recht. Der Choral selbst wird in keinem der fünf Stücke in seinem Bestand angetastet; unverändert und unverziert liegt er stets in einer Stimme, gleichgültig, ob die anderen einen mehr motettischen Satz um ihn bilden, wie in dem siebenstimmigen „Lauda Jerusalem", oder ob sie ein Konzert über ihm ausführen.

Genau so unberührt bleibt der Choral auch in den übrigen cantus firmus-Kompositionen dieser Sammlung, wie z. B. in dem „Domine ad adjuvandum" des Anfangs, in dem strophisch gegliederten „Ave maris stella", den beiden „Magnificat" und der bis auf die cantus firmus-Stimme rein instrumentalen „Sonata sopra Sancta Maria". In allen diesen Werken spielen die Instrumente die entscheidende Rolle, und eben das, im Verein mit dem Festhalten am cantus firmus, der rein akkordischen und konzertierenden Satzweise und der Gleichgültigkeit gegenüber dem Gefühlsinhalt des Textes, stellt sie, noch mehr als die fünf Psalmen, außerhalb jeden Zusammenhanges mit der eigentlichen Motettenkomposition ihrer Zeit.

Ein größerer Gegensatz als der zwischen Monteverdis Madrigalen und diesen geistlichen Werken läßt sich kaum denken. Hier „Konzerte", also Stücke, aus deren Namen bereits hervorgeht, daß es sich darin um einen „Wettstreit" handelt, um ein Gegeneinander verschiedener Klanggruppen, d. h. um eine rein musikalische Angelegenheit; dort Verkörperungen der „seconda pratica" und ihrer Hauptregel in einer solchen Reinheit, daß der Komponist innerhalb der Einzelstimme tatsächlich auf alles verzichtet, was nicht unmittelbar durch den Affekt des Textes gefordert wird. Aus dem dergestalt eingeengten Eigenleben der einzelnen Linie aber stechen in den Madrigalen die wirklich inhaltlich bedingten Änderungen von Diastematik oder Rhythmik ganz besonders wirkungsvoll hervor, und außerdem hält sich Monteverdi für das, was er an musikalischen Rechten in der Einzelstimme aufgibt, durch eine um so größere Freiheit des Zusammenklanges, vor allem der Dissonanzbehandlung, schadlos. — Viel stärker als jene geistlichen Werke liegen also die Madrigale in der Entwicklungslinie der Motettenkomposition, und wie viele Motetten dieser Zeit von der Seite der geistlichen Musik her, so zeigen sie vom Weltlichen ausgehend die Annäherung und Ver-

schmelzung der beiden Gattungsstile. In ihnen verzichtet Monteverdi nämlich weitgehend auf die charakteristischen Stilmerkmale des Madrigals, die spielerische Ausmalung und Symbolisierung äußerer Vorgänge und Zustände, zugunsten einer intensiven Ausdeutung verborgener seelischer Regungen, genau wie beispielsweise Giovanni Gabrieli zur selben Zeit die einförmig feierliche Stimmung der alten Motette zugunsten der gleichen Gefühlsausdeutung durchbricht. —

In dem Zeitraum zwischen 1605 und etwa 1610 kommt es also im Schaffen dieser beiden großen oberitalienischen Meister zu einer Durchdringung von Motette und Madrigal mit monodischem Geist und zu einer Verschmelzung der beiden Gattungen auf eben dieser Grundlage. War auch seit der Entstehung der Monodie schon geraume Zeit verstrichen, so ist doch allein das Zustandekommen einer solchen Vermischung bei der Gegensätzlichkeit des „motettischen" und des „monodischen Prinzips" bereits ein deutliches Zeichen dafür, wie stark das Musikempfinden der neuen Zeit im monodischen Geist verankert war.

Als der junge Heinrich Schütz im Jahre 1609 in Italien eintraf, fand er dort auf dem Gebiete der Motettenkomposition die gleiche Überlieferung vor, die ihm von der Heimat her vertraut gewesen sein muß. Der Stil der „prima pratica" herrscht hier wie dort;[1] gleichermaßen aber machen sich diesseits wie jenseits der Alpen allmählich die Andeutungen einer neuen Textauffassung bemerkbar. In Italien gerät Schütz jedoch nun mitten in den auch für dieses Land noch neuen Siegeszug der „monodischen Motette" und wird der Schüler des Mannes, der dabei vorangeht. Ja, wahrscheinlich sind die späten Motetten Giovanni Gabrielis gerade während Schützens Aufenthalt in Venedig geschrieben worden, sodaß der junge Meister das Motettenideal der Zukunft hier nicht nur kennenlernte, sondern gleichsam von Anfang an entstehen sah. Zum ersten Male kommt er hier mit der fertig ausgeprägten neuen Textauffassung, die den Textinhalt als eine ständig wechselnde Folge von Empfindungen, Bildern und Vorgängen betrachtet, und ihren musikalischen Darstellungsmöglichkeiten in Berührung, und hierauf beruht die große Bedeutung seiner venezianischen Studienjahre. Damals hat er den Grund zu jener Lösung des Wort-Ton-Problems gelegt, die den hauptsächlichsten Reiz seiner „Cantiones sacrae" bildet. Ihn jedoch daraufhin in seiner Kunst als „Italiener" bezeichnen zu wollen, geht nicht an. Wohl haben die „Cantiones" viele Züge mit Gabrielischen

[1] Im Zusammenhang mit allen derartigen Fragen ist auf den Aufsatz von Leo Schrade, „Von der ‚Maniera' der Komposition in der Musik des 16. Jahrhunderts" (Zeitschrift für Musikwissenschaft, Jahrgang 16, 1934, Heft 1—3) hinzuweisen, der nach Beendigung der vorliegenden Arbeit erschien.

Motetten gemeinsam, wohl weist die bis zum äußersten durchgeführte „Beseelung" der Deklamation auf die Madrigale Monteverdis hin, doch lassen demgegenüber so viele Merkmale den deutschen Meister in ihm erkennen, daß das „Italienertum" dagegen völlig in den Hintergrund tritt.

Was ihn vor allem von den Italienern trennt, ist die sorgfältige Formung jeder einzelnen Stimme zur selbständigen Linie, ohne daß dadurch die Herrschaft des Textinhaltes beeinträchtigt würde. Dieses Festhalten am polyphonen Stil selbst in Stücken, in denen eine rein monodische Textauffassung zum Ausdruck kommt, kennzeichnet Schütz als typisch deutschen Meister, denn es beweist, daß die Polyphonie auch seiner Natur am meisten entsprochen haben muß.[1] Viele von Gabrielis Motetten stimmen ausdrucksmäßig weitgehend mit Stücken aus den „Cantiones sacrae" überein, aber bereits die größere Stimmenzahl läßt erkennen, daß der Italiener mehr Gewicht auf den Gesamtklang legt als auf die einzelne Linie. Dieselbe Rolle, die in seinem Motettenschaffen der Akkordik zukommt, spielt die Polyphonie oder wenigstens die Pseudopolyphonie in Schützens „Cantiones sacrae". Auf rein musikalisch-formalem Gebiete entfernt sich der deutsche Meister mithin nicht annähernd so weit von der Motettenkomposition der älteren Zeit wie Giovanni Gabrieli; trotzdem steht er diesem an Stärke der Gefühlsausdeutung nicht im geringsten nach. Und während Monteverdi in vielen Madrigalen auf jede nicht durch den Inhalt bedingte charakteristischere Melodiewendung verzichtet, verbindet Schütz mit der gleichen innigen Hingabe an den Textinhalt ein selbständiges musikalisches Eigenleben der einzelnen Linien.

Die italienischen Einflüsse sind also für die „Cantiones sacrae" zwar wichtig, aber nicht allein entscheidend. Die Bedeutung dieses Werkes beruht vielmehr auf der darin vollzogenen Verschmelzung heterogenster Stilprinzipien, denn in ihm treten deutscher polyphoner Satzstil und italienische monodische Ausdruckskunst zu einer höheren Einheit zusammen. Durch diese Verquickung aber gelangt die musikalische Gefühlsausdeutung zu einer Vertiefung, die sie bei den Italienern selbst nirgends erfahren hat; wie in der Gattung der Monodie im engeren Sinne gelingt es Schütz eben auch in der monodischen Motette, die Leistungen ihrer italienischen Begründer nicht nur zu erreichen, sondern womöglich noch zu übertreffen.[2]

[1] Abert, a. a. O. S. 164.

[2] Abert, a. a. O. S. 165ff.

IV. Kapitel.

Die Entwicklung der Motettenkomposition in Deutschland von Schützens italienischer Reise bis zur Veröffentlichung der „Cantiones sacrae" 1625.

Bis zu der Zeit, da in Venedig die monodische Motette entsteht, geht die Entwicklung der Motettenkomposition in Deutschland mit der in Oberitalien Hand in Hand. In dem Augenblick aber, da die Wiedergabe persönlicher Gefühle in den Vordergrund tritt, muß der Unterschied zwischen deutscher und venezianischer Kunst aufs schärfste offenbar werden. Jetzt spricht der Einzelne ja nicht mehr in erster Linie aus der Gemeinschaft der Gläubigen, sondern aus sich selbst heraus; er ist nicht mehr ein Motettenkomponist schlechthin, sondern eine ganz bestimmte Persönlichkeit und als solche unzerreißbar mit seinem Volkstum verbunden. So sieht denn das zweite Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts eine deutsche und eine venezianische Motettenkomposition selbständig nebeneinander stehen und den Nationalstil sich gegenüber den Merkmalen des Zeitstiles durchsetzen. Allerdings bleibt dieser Zustand nicht lange erhalten, denn gegen 1620 dringt, begünstigt durch die allgemein verbreitete Vorliebe für italienische Musik, die monodische Motette auch in Deutschland ein und verbindet sich aufs mannigfachste mit der hier herrschenden Kompositionsweise. Diese neue Annäherung zwischen den Werken der beiden Nationen unterscheidet sich jedoch von der früheren Übereinstimmung in zwei wesentlichen Merkmalen: einerseits beruht sie, im Gegensatz zu jener, auf einer gewissen einseitigen Abhängigkeit des deutschen vom italienischen Stil, andererseits aber geht sie nicht annähernd so weit wie jene, sondern besteht häufig nur in der Übernahme rein äußerlicher italienischer Verzierungsfloskeln in Kompositionen grundsätzlich deutschen Stils.

In der deutschen und in der italienischen Motettenkomposition des zweiten Jahrzehnts geht man von ein und derselben musikalischen Grundlage und von der gleichen geistigen Voraussetzung aus. Aber während die Italiener die Motette musikalisch-formal gänzlich umge-

stalten, um der Befreiung des individuellen Affektes bis zum äußersten Genüge zu tun, halten die Deutschen, ihrem fest in der Polyphonie verankerten Musikempfinden gemäß, noch so weit an der Kompositionsweise der vergangenen Jahre fest, als es sich irgend mit dem gesteigerten Streben nach Einzelausdeutung vereinbaren läßt und befleißigen sich auch darüber hinaus der stärksten Mäßigung.

Dieser deutsche Stil im engsten Sinne tritt zum ersten Mal bereits 1594 in den „teutschen Sprüchen" von Andreas Raselius fertig ausgeprägt in Erscheinung, jedoch ohne sich zunächst weiter durchzusetzen.[1] Die Meister nämlich, deren Werke ihm später endgültig zum Siege über den Stil der Lasso-Nachfolge verhelfen sollten, geben sich am Anfang ihres Schaffens noch grundsätzlich der überlieferten Kompositionsweise hin und ringen sich erst etwa anderthalb Jahrzehnte nach jenem Vorläufer zu dessen intensiver und neuartiger Ausdeutung der Einzelinhalte durch. Unter den älteren Komponisten aber ist nur einer, Leonhard Lechner, der zur selben Zeit wie Raselius bereits das gleiche Ziel vor Augen hat. Sind auch seine deutschen Motetten vermutlich später entstanden als die des Amberger Meisters, so lassen doch seine Lieder von 1582 schon das Hauptcharakteristikum des deutschen Motettenstils, die Wiedergabe der neuen Textauffassung mit Hilfe einer noch stark in der Überlieferung wurzelnden Kompositionstechnik, klar erkennen.

Eine wesentliche Rolle spielt bei der Wandlung, die sich innerhalb der Motettenkomposition Deutschlands vollzieht, die weitgehende Benutzung deutscher Texte. Auch hierin ist wieder Lechner als der Anreger, Raselius als der Bahnbrecher anzusehen; seine Motettensammlung von 1594 ist wohl überhaupt die erste, die fast ausschließlich deutsche Texte enthält. Freilich setzt die Komposition lateinischer Texte daneben nicht aus; auch beschränkt sich der neue deutsche Motettenstil keineswegs nur auf Kompositionen mit deutschem Text, und andererseits gibt es deutschsprachige Stücke, die einen außerordentlich konservativen Eindruck machen. Doch darf der Einfluß der deutschen Texte besonders für den Anfang der Stilwandlung nicht zu gering veranschlagt werden. Hierin zeigt sich ein grundlegender Unterschied zu der in Italien vollzogenen Entwicklung. Dort bleibt selbst bei der einschneidendsten Neuerung die Herrschaft der lateinischen Sprache in den Motettentexten unangetastet, in Deutschland aber geht schon die so viel organischere Wandlung Hand in Hand mit dem Eindringen der Nationalsprache, denn der Geist der lateinischen Sprache steht dem der deut-

[1] Vgl. Roselius, Vorwort zu DTB. 29/30, S. XL.

schen naturgemäß bedeutend ferner als dem der aus ihr entstandenen italienischen, und zudem macht sich die protestantische Textauffassung hier eindeutig bemerkbar.[1]

Besonders geeignet für eine Charakterisierung des deutschen Stils ist das 1610 erschienene Motettenwerk „Corona harmonica" des Freiberger Kantors Christoph Demantius.[2] Die Kompositionen dieser Sammlung lassen klar die Stetigkeit erkennen, mit der sich in Deutschland die Entwicklung der Motette aus dem Stil der jüngeren Lasso-Nachfolge vollzogen hat. Nach Aufbau und Satztechnik bieten sie das gleiche Bild wie andere, zehn Jahre früher entstandene Werke; auch die Gestaltung der Einzelstimmen und die Harmonik weichen nicht wesentlich von der Praxis jenes alten Stiles ab. In diese übernommene Form aber gießt Demantius den ganzen Reichtum eines auf lebendigste Einzelausdeutung bedachten Gestalterwillens und zwar, im wesentlichen Unterschied zu den Italienern und im Anschluß an Raselius, allein dadurch, daß er Vierteldeklamation und Achtelkoloraturen in angemessener Weise stärker in den Vordergrund stellt.

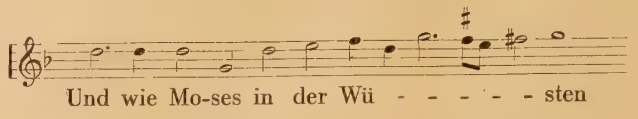
Als ein nach Form und Inhalt typisches Beispiel sei die Motette Nr. 38 „Und wie Moses in der Wüsten" angeführt. Hier wird der Text in die kleinstmöglichen sinnvollen Teile zerlegt und diese dann aus ihrem besonderen Einzelinhalt heraus gegeneinander kontrastierend musikalisch wiedergegeben.[3] Das erste Glied „Und wie Moses in der Wüsten" dient als langausgesponnene, imitierende Einleitung; seine

[1] Vgl. dazu R. Gerber, Die deutsche Passion von Luther bis Bach (Jahrbuch der Luthergesellschaft für 1931) S. 133f. — Auch auf anderen Gebieten des Geisteslebens wächst die Bedeutung der Muttersprache in jener Zeit. So schreibt z. B. Jakob Böhme seine Werke in deutscher Sprache, und 1617 wird in Weimar die „Fruchtbringende Gesellschaft" gegründet, die sich die Reinigung der Sprache zur Aufgabe macht.

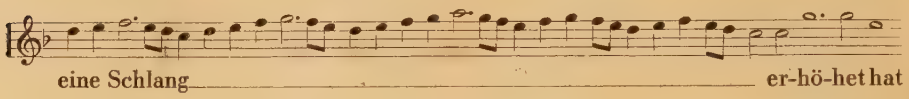
[2] „Corona harmonica, auserlesene Sprüch aus den Evangelien, auff alle Sontage und fürnembste Fest durch das gantze Jahr, mit 6 Stimmen nach den zwölff modis Musicis, beides regulariter und transposite zu singen und auff allerley Instrumenten zu gebrauchen". Vgl. dazu Moser, Die mehrstimmige Vertonung des Evangeliums, S. 33 ff. und Reinhard Kade, Christoph Demant (Vierteljahrsschr. für Musikwiss. 6, 1890), S. 502 f.

[3] Diese Kleingliederung stimmt übrigens in der ersten Hälfte der Motette genau mit derjenigen überein, die Schützens Komposition des gleichen Textes in lateinischer Sprache (Cantiones sacrae Nr. 16) aufweist. Hier heißt es: „Sicut Moses — serpentem in deserto exaltavit — ita filius hominis — oportet exaltari", und bei Demantius: „Und wie Moses in der Wüsten — eine Schlang erhöhet hat — also muß auch des Menschen Sohn — erhöhet werden". Nur wird bei Schütz die Einheit eines jeden Paares und zugleich der Gegensatz zwischen seinen Gliedern durch den Simultankontrast bedeutend stärker hervorgehoben als bei Demantius.

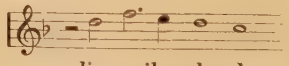
Motivik ist aber kurz und prägnant, die Deklamation syllabisch und pointiert:



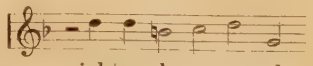
Die logisch dazugehörigen Worte „eine Schlang erhöhet hat" werden in der Komposition durch eine klare Kadenz, sowie durch Wechsel der Besetzung, der Bewegung und der Deklamationsweise abgesondert. Alles muß in diesem Abschnitt der tonmalerischen Darstellung der „Schlange" und des „Erhöhens" dienen. Daher sind sämtliche Stimmen von einer langen, gewundenen und sequenzierend aufsteigenden Koloratur erfüllt:



die einen scharfen Gegensatz zu der prägnanten Deklamation des vorhergehenden Gliedes bildet. Ein ähnlicher Kontrast besteht auch zwischen den beiden folgenden Abschnitten, die textlich eine Parallele zum Anfang darstellen: „also muß auch des Menschen Sohn — erhöhet werden". — Die zweite Hälfte der Motette enthält die Verheißung des ewigen Lebens und zwar, worauf Demantius besonderen Nachdruck legt, für „alle, die an ihn glauben": Die Anfangsworte „auf daß alle" sind nämlich als selbständiger Abschnitt herausgelöst und werden zweimal hintereinander vollstimmig unter Verwendung ausgedehnter pathetischer Koloraturen in fast allen Stimmen wiederholt. Dies kann als Höhepunkt des ganzen Stückes bezeichnet werden. Auch die beiden folgenden Glieder „die an ihn glauben" und „nicht verloren werden" heben sich motivisch deutlich voneinander ab. Die auftaktigen Viertel des letzteren stellen gegenüber der vorangegangenen ruhigeren Bewegung:

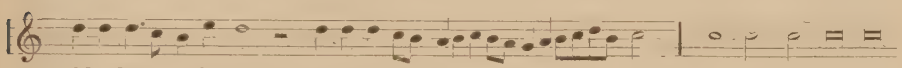


eine gewisse Steigerung dar:

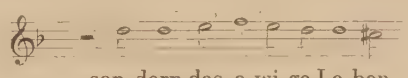


und in dem Maße, wie sie den Satz vermöge der Regellosigkeit der Einsätze mehr und mehr durchdringen, verleihen sie ihm eine der Zuversicht dieses Einzelinhaltes entsprechende, freudige Energie. Der letzte Abschnitt endlich „sondern das ewige Leben haben" erscheint, seinem Textinhalt gemäß, losgelöst von den anderen und als einziger im vorwiegend akkordischen Satz. Auf ihm ruht der gleiche musikalische Nachdruck wie auf den Worten „auf daß alle"; bildet doch der Satz „auf daß alle – das ewige Leben haben" auch inhaltlich den Kern der ganzen Verheißung. Trotzdem verzichtet Demantius nicht auf die traditionelle abklingende Schlußwirkung, sondern läßt nach einem authentischen G-Dur-Schluß über einer ruhenden sexta vox die übrigen Stimmen noch vier Takte lang bis zu einem Plagalschluß auslaufen.

Die Schlichtheit und Wirkungskraft der Einzelausdeutung, die in diesem Stück zutagetritt, weist unmittelbar auf Raselius' „teutsche Sprüche" hin, ja, die Motette Nr. 14 „Herr hilf uns, wir verderben" läßt, besonders mit folgendem scharfen Kontrast:



beinahe auf eine bewußte Nachahmung der gleichnamigen Raseliusschen Komposition schließen.[1] Allerdings scheint auch die zwingende Kraft der Lechnerschen Tonsymbolik nicht ohne Einfluß auf den jüngeren Meister geblieben zu sein; seine Darstellung des bewegten Meeres beispielsweise geht an Anschaulichkeit noch weit über die von Raselius hinaus. Ebenso hat offenbar die gelegentlich indifferente Deklamationsweise Lechners in seinen deutschen Motetten auf Demantius eingewirkt. Im allgemeinen zwar deklamiert er sinngemäß, doch scheut er sich nicht davor, eine Betonung wie die folgende:



einen ganzen Abschnitt hindurch beizubehalten, ja, eine Stimme dieses selben Abschnittes ist sogar nicht einmal eindeutig zu textieren.[2]

Besonders deutlich aber tritt die für den deutschen Motettenstil charakteristische Schlichtheit und Sparsamkeit in der Anwendung musikalischer Kontraste in den Motetten der „Corona harmonica" hervor, deren Texte nur wenig Gelegenheit zu plastischer Darstellung und Aus-

[1] Vgl. DTB. 29/30, Nr. 11.

[2] Es handelt sich um den Schlußabschnitt der Motette „Und wie Moses".

deutung bieten. Schon durch verschiedene Ausdehnung, verschiedene Höhenlage, verschiedene Satztechnik oder entgegengesetzt gerichtete Diastematik gelingt es Demantius, dem einzelnen Abschnitt einen gerade ihm eigentümlichen Ausdruck zu verleihen und ihn dabei doch dem Gesamtinhalt dienstbar zu machen; vielfach ist der Gegensatz zwischen den Empfindungsinhalten der Einzelglieder auch gar nicht einmal aus der einzelnen Linie, sondern nur aus dem Gesamtklang heraus zu erkennen. Die schlichte Kürze, mit der z. B. im Lobgesang Simeonis[1] die Worte „wie du gesagt hast" in nur vier Takten den 21 Takten des Anfangs als Abschluß und Krönung angefügt werden, bringt das felsenfeste Vertrauen des Greises in die Verheißung des Herrn wirksamer zum Ausdruck als eine Anhäufung fremder Kompositionsmittel dies vermocht hätte. Die Verzückung aber, die Simeon beim Anblick des Heilandes ergreift, äußert sich in dem sequenzierenden Aufsteigen aller Stimmen bei den Worten „denn meine Augen haben deinen Heiland gesehen". Dieser Gebrauch der Sequenz als Ausdrucksmittel ist typisch für die deutsche Motettenkomposition jener Jahre; aufwärts gerichtet, dient sie, wie hier, der Wiedergabe freudigster Spannung und Erregung, absteigend drückt sie dagegen Beruhigung und Lösung aus.

Die „Corona harmonica" gestattet die klarste Abgrenzung des spezifisch „deutschen" Stiles sowohl gegen den der Lasso-Nachfolge als gegen den der monodischen Motette Italiens; vom ersteren scheidet sie die neue, subjektive Textausdeutung, vom letzteren dagegen die stärkere Anlehnung an die Tradition und die große Zurückhaltung in der Wahl der Ausdrucksmittel. Im Gegensatz dazu zeigt eine annähernd gleichzeitig, im Jahre 1611, erschienene Motettensammlung, das dritte Buch der „Cantiones sacrae" von Demantius' Altersgenossen Christian Erbach, dem Fuggerschen Organisten zu Augsburg, noch eine sehr deutliche Bindung an den überlieferten Stil der Lasso-Nachfolge. Die meisten der hierin enthaltenen Kompositionen werden von der alten gemessenen Feierlichkeit beherrscht. Nur wenige Einschnitte hemmen den gleichmäßigen Fluß des mehr oder weniger streng polyphonen Satzes; Kontraste fehlen vollständig, und wenn nicht die Harmonik mit ihrem starken Zug zum Dur-Moll-System auf eine spätere Entstehungszeit hinwiese, so könnte man diese Stücke leicht als Werke der älteren Lasso-Nachfolge ansprechen. — Neben diesen enthält das dritte Buch allerdings noch eine kleine Anzahl anders gearteter Motetten, die sich eng an den zweiten Typ aus Haßlers „Cantiones sacrae" anschließen.

[1] Nr. 15 der „Corona harmonica". Partitur bei Commer, Musica sacra Band 28, Nr. 4.

Hier wie dort werden die Abschnitte scharf voneinander abgehoben und die „villanellische" Vierteldeklamation herrscht vor, ohne daß die musikalische Einzelausdeutung zum Prinzip erhoben würde.[1] Für einen jungen, in Augsburg wirkenden Komponisten lag ja die Anknüpfung an Haßler nahe; zudem mußte auch die Wahl lateinischer Texte die Komposition im konservativen Sinne beeinflussen. Doch ist es wohl nicht allein Erbachs Eigenart, die ihn noch nach 1610 in die Bahnen der Lasso-Nachfolge treibt. Auch andere Meister des Augsburger Kreises fallen nämlich, wie noch zu zeigen sein wird, in jener Zeit durch ihr starres Festhalten am alten Motettentyp auf, und diesem genius loci hat sich Erbach zweifellos nicht ganz zu entziehen vermocht. —

Im allgemeinen aber bekennen sich gerade die jüngeren Komponisten sämtlich zum deutschen Motettenstil, und einer der bedeutendsten unter ihnen ist Melchior Franck. Auch er begann sein Schaffen zwar als Glied der Lasso-Nachfolge, doch zeichnete er sich bereits in seinen frühen Kompositionen lateinischer Motettentexte durch die Subjektivität seiner Textauffassung vor seinen Zeitgenossen aus. Wenn er seit dem Ende des ersten Jahrzehnts Texte in deutscher Sprache bevorzugt, so spiegelt das nur die Entwicklung wider, die sich in der gesamten Motettenkomposition Deutschlands in jener Zeit vollzog. Das wachsende Streben nach einer Verpersönlichung des Text-Musik-Verhältnisses geht eben hier Hand in Hand mit einem Eindringen der Muttersprache, und für einen fortschrittlich gesinnten Musiker ist die Komposition deutscher Texte damals ein tief empfundenes Bedürfnis.

Noch vor Demantius' Motetten, nur wenige Jahre nach der Entstehung von Lechners deutschen Werken, 1608, tritt Franck bereits mit einer Sammlung hervor, die alle Merkmale des deutschen Stiles aufweist, nämlich mit den „Geistlichen Gesäng und Melodeyen, deren der mehrer Theil aus dem Hohenlied Salomonis". Ein Vergleich zwischen diesen und den Lechnerschen Hohelied-Kompositionen ergibt zunächst genau die gleiche grundsätzliche Übereinstimmung, die auch Demantius' Motetten mit denen Lechners verbindet und die der Zugehörigkeit aller drei Sammlungen zum deutschen Motettenstil entspringt. Daß die Gleichheit der Texte aber darüber hinaus noch zu einer viel engeren Verwandtschaft geführt hat, ja, daß man stellenweise versucht ist, an eine direkte Nachahmung des älteren durch den jüngeren Meister zu glauben, möge an dem sechsstimmigen „Fahet uns die Füchse"[2] auf-

[1] Vgl. für die zuerst genannte Motettengruppe Nr. 9 „Caro mea vere est cibus", für die letztere Nr. 26 „Qui habitat in adjutorio altissimi", und für Haßler oben S. 122.

[2] Neu gedruckt im Chorwerk, Heft 24, Nr. 3 (hrsg. v. A. Abert).

gezeigt werden. Dieses Stück läßt infolge seines bilderreichen Textes das auf Einzelausdeutung gerichtete Streben des Komponisten besonders deutlich erkennen, und die Art und Weise, wie Franck dieses im einzelnen verwirklicht, scheint unmittelbar auf das Vorbild von Lechners gleichnamiger Motette hinzuweisen. So zeigt der Beginn des letzten Abschnittes „Kehre umb" in Francks Komposition sowohl motivisch als satztechnisch deutliche Anklänge an die entsprechende Stelle in Lechners Motette. Ebenso hat offenbar die unmittelbar vorhergehende, ungeheuer wirkungsvolle tonsymbolische Darstellung des Wortes „Schatten" bei Lechner Francks Interpretation beeinflußt, denn gleich jenem findet er den angemessenen musikalischen Ausdruck für diese Stelle in dem plötzlichen Absinken in die tiefen Klangregionen. Endlich wird auch der Anfangsabschnitt „Fahet uns die Füchse" bei Franck wie bei Lechner durch tonmalerische Melismatik ausgezeichnet, wogegen sie beide den folgenden Relativsatz „die die Weinberg verderben" als einfache Feststellung knapp und sachlich anfügen. Die Ausdruckskoloratur, mit der Lechner das Wort „Rosen" verziert, fehlt zwar bei Franck; dafür hebt er aber den ganzen Mittelabschnitt „mein Freund ist mein und ich bin sein, der unter den Rosen weidet" dadurch aus dem Ganzen hervor, daß er ihn im Tripeltakt durchführt. Am Schluß geht er im Gebrauch der Tonsymbolik sogar noch über Lechner hinaus, indem er auf den beiden Worten „Reh" und „Hirsch" die Behendigkeit und Flinkheit, die mit der Vorstellung dieser Tiere verknüpft ist, musikalisch zum Ausdruck zu bringen sucht, das erstere durch hüpfende Rhythmen, das letztere durch eine ausgedehnte Achtelkoloratur.

Trotz aller Nachahmung und trotz der unzweifelhaften Anschaulichkeit seiner Kompositionen aber ist es Franck nicht ganz gelungen, es Lechner gleich zu tun. Dazu fehlen den Stücken vor allem zwei Eigenschaften: die Knappheit der Lechnerschen Darstellungskunst und die Selbständigkeit der Einzelstimmen. Die Motette „Fahet uns die Füchse" z. B. ist bei Franck 51, bei Lechner 33 Takte lang; gerade in dem blitzartigen Wechsel der Bilder aber liegt ja die Ausdruckskraft des älteren Meisters größtenteils beschlossen. Das kurze, hin- und herwogende Melisma des Anfangs zaubert das Bild der Fuchsjagd vielleicht plastischer hervor als die ausgedehnte Koloratur, die Franck an dieser Stelle anbringt, und die selbständige Stimmführung bei der oben erwähnten Ausdruckskoloratur des Mittelteiles vermag die beseligte Stimmung der Liebenden deutlicher darzustellen als die lange, homorhythmische Durchführung desselben Abschnittes in der Franckschen Motette.

Trotz dieser Unterschiede in der Ausdruckskraft sind doch der Ausdruckswille und die Ausdrucksmittel bei beiden Meistern die gleichen, eben die an Demantius' Werken aufgezeigten typischen Merkmale des deutschen Stiles. Zwar hat Franck nicht alle seine Hohelied-Motetten so reich mit Tonsymbolen und -malereien ausgestattet wie die angeführte, doch ist, ähnlich wie bei Demantius, mit dessen „Corona harmonica" sie überhaupt mancherlei Fäden verbinden, überall der persönliche Anteil des Komponisten am Textinhalt deutlich zu spüren; Deklamationsweise und Bewegung, Satztechnik und Höhenlage werden auch in seinen Händen zu kraftvollen Ausdrucksmitteln.[1] Nur macht er in weit stärkerem Maße als Demantius von der Akkordik Gebrauch. Hiermit beginnt er bereits die Verbindung zum traditionellen Stil der Lasso-Nachfolge, die jener auf rein musikalisch-satztechnischem Gebiet noch aufrechterhalten hatte, allmählich zu lockern; in seinen späteren Motettenwerken aber, in denen er den akkordischen Satz noch mehr in den Vordergrund stellt, bricht er sie schließlich ganz ab.

Eine Fortsetzung findet diese Kompositionsweise in den Stücken des „Geistlichen musikalischen Lustgartens" vom Jahre 1616, sofern sie der Gattung der Motette und nicht der des Kirchenliedes zuzurechnen sind. In der Klarheit des Satzes und der Schmucklosigkeit der einzelnen Linie gehen sie noch über die Hoheliedmotetten hinaus; trotzdem gelingt es Franck auch in ihnen, den Text in allen Einzelheiten zu beleben und seine persönliche Auffassung von ihm zur Geltung zu bringen. Dies zeigt sich besonders deutlich in der fünfstimmigen Motette Nr. 20 „Es sollen wohl Berge weichen",[2] die allerdings den „Geistlichen Gesängen" von 1608 noch verhältnismäßig nahe steht. Abschnitt für Abschnitt läßt sich hier das Streben nach Einzelausdeutung verfolgen, verwirklicht allein durch eine geschickte Ausnutzung aller den schlichten Satz aufbauenden Kompositionsmittel. So wird z. B. der erste Abschnitt „Es sollen wohl Berge weichen" als Darstellung eines zögernden Zurückweichens in ruhiger Bewegung und imitierendem Satz über fünfzehn Takte ausgedehnt, während die Stimmen bei der Ergänzung „und Hügel hinfallen" als Gegensatz zum Vorhergehenden in nur drei Takten zum akkordischen Satz und gesteigerter Bewegung zusammengefaßt werden und die sprunghafte Diastematik mehrerer Unterstimmen das Fallen der Hügel malt. Auf diesen in einen Plagalschluß einmündenden, leidenschaftlichen Ausbruch folgt dann nach einer spannungerhö-

[1] Vgl. z. B. in der Motette Nr. 23 „Du bist aller Dinge schön, meine Freundin" (Chorwerk 24, Nr. 5) die ausdrucksvolle Steigerung bei den Worten „Wie schön sind deine Brüste".

[2] Neudruck bei Jöde, Chorbuch Teil II, S. 118.

henden Generalpause die Verheißung der Gnade, zuerst in feierlicher, dem heiligen Begriff angemessener Ruhe („aber meine Gnade"), dann, bei den Worten „soll nicht von dir weichen", in straffer Vierteldeklamation als tröstliche Bekräftigung. Ähnlich wirkt, seinem Textinhalt entsprechend, auch der folgende Abschnitt „und der Bund meines Friedens soll nicht hinfallen". Den Schlußabschnitt „spricht der Herr dein Erbarmer" aber, der in Satzweise und Bewegung wieder an den Anfang anknüpft, soll die Vorstellung von der erhabenen Größe des Herrn erfüllen; nach der Akkordik und der lebhaften Bewegung des Vorangegangenen schreiten die Stimmen hier, mannigfach ineinander verhakt, in getragenen Rhythmen einher, ja, einige von ihnen verlassen sogar die das ganze Stück hindurch beibehaltene Syllabik.

Selbst in den vielen Motetten des „Lustgartens", die Franck rein akkordisch durchführt, gelingt es ihm, durch Unterschiede der Deklamationsweise, der Bewegung und der Höhenlage, die Einzelabschnitte ihrem besonderen Empfindungsgehalt gemäß voneinander abzuheben. — Einige dieser Kompositionen zeigen indessen eine in jener Zeit sonst völlig ungebräuchliche Vermischung zwischen dem deutschen Stil und dem Konzertatprinzip der Italiener. Es sind deutsche Motetten schlichtester Art; aus den vorhandenen sechs Stimmen aber werden zwei, ein Sopran und ein Tenor, die mit der Bezeichnung „ad organum" versehen sind, ausgesondert und den übrigen vier Stimmen gleichsam als „concertino" gegenübergestellt. Bezeichnend für die Umbildung dieser italienischen Praxis im Sinne der deutschen Motettentechnik ist es vor allem, daß die Führung der beiden Konzertatstimmen und ihr Verhältnis zueinander sich nicht im geringsten von dem Satz der übrigen Stimmen unterscheidet. Da gibt es keine virtuosen Koloraturen und keine kunstvollen Stimmverflechtungen; vielmehr bleiben Motivik und Schreibweise an diesen Stellen genau so schlicht wie in allen den vier- und sechsstimmig gesetzten Motettenabschnitten auch. Nur die Forderung „ad organum" läßt den italienischen Einfluß erkennen. Zwar ist nicht einmal eine besondere Generalbaßstimme vorhanden, und es kann sich daher, wie noch in den meisten Motettenwerken der Folgezeit, auch wenn sie mit einer solchen Stimme versehen sind,[1] nur um einen „basso seguente" handeln. Immerhin aber ist dieses Eindringen eines fremden Stilelementes eben deshalb wichtig, weil es zeigt, wie stark die fremde Praxis einen deutschen Komponisten wie Franck reizt und wie wenig er dabei doch ihren Geist, dieses Schwelgen in starken äußeren Wirkungen, das der schlichten Innigkeit des Deutschen so fern liegt, versteht.[2] So muß

[1] Vgl. z. B. die „Cantiones sacrae" von Schütz.
[2] Vgl. dazu die Motetten Nr. 23, 25 und 26.

der „Lustgarten" trotz dieser Versuche im konzertierenden Stil dennoch als ein rein deutsches Werk angesehen werden.

Sieben Jahre später findet er in den „Gemmulae evangeliorum musicae" stilistisch eine Fortsetzung.[1] Dem im Titel angegebenen Zweck der Sammlung „auch in den geringsten Cantoreyen nützlich zu gebrauchen" entsprechend, handelt es sich darin durchweg um schlichteste, meist akkordisch durchgeführte vierstimmige Sätze; doch hätte Franck ein solches Werk wohl kaum geschrieben, wenn seine Neigung nicht von vornherein schon einer derartigen Kompositionsweise gegolten hätte. Auch unter diesen Stücken lassen sich abwechslungsreichere und einförmige unterscheiden, je nach der Beschaffenheit der Textinhalte, doch gehen beide Gruppen in der Einfachheit ihrer Faktur noch über die Motetten des „Lustgartens" und vor allem über die Hoheliedmotetten hinaus. Hier hat die der deutschen Motettenkomposition eigene Schlichtheit der Ausdrucksmittel vielleicht ihren Höhepunkt erreicht. Imitation findet sich nur in wenigen Stücken und bleibt stets auf die Anfangsabschnitte beschränkt; die Hauptrolle spielt vielmehr der schlichte Satz Note gegen Note. Dementsprechend kann auch von Melismatik kaum die Rede sein, ja, viele Kompositionen erscheinen in rein syllabischer Deklamation. Die Motette „Ich habe euch noch viel zu sagen" z. B. gehört zu den schmucklosesten dieser Sätze.[2] Dennoch wirkt sie keineswegs nüchtern. Die Worte Jesu erhalten nämlich dadurch eine starke Eindringlichkeit, daß die einzelnen, durch Pausen voneinander abgehobenen Abschnitte mehrmals auf verschiedenen Tonstufen wiederholt und so gleichsam unterstrichen werden. Reihen sich diese Wiederholungen zu regelrechten Sequenzenketten aneinander, so tritt ihre Fähigkeit der Stimmungswiedergabe noch stärker hervor. Im Schlußabschnitt der Motette „Gehet aber hin und saget's seinen Jüngern"[3] wird z. B. die beruhigende Wirkung der Worte „da werdet ihr ihn sehen" durch eine absteigende Sequenzenreihe mit geradezu suggestiver Kraft dargestellt. Derartige diskrete Inhaltsausdeutungen und Tonbilder spielen hier eine besonders große Rolle, weil die Zahl der sofort in die Augen springenden Symbole so klein ist. Wenn Franck einmal ein solches anwendet, so geschieht es nur in einer der imitierenden Einleitungen; am deutlichsten vielleicht zeigt dies der Anfang der Motette „Gleich wie der Blitz ausgehet".[4] – Die Kompositionsweise,

[1] Sämtliche Stücke dieser Sammlung sind verstreut veröffentlicht in Schöberleins „Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesanges", vor allem im dritten Band.

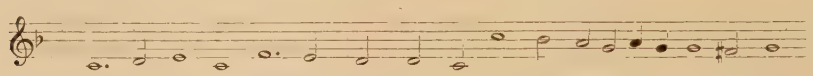
[2] Schöberlein, a. a. O. III, Nr. 109.

[3] Schöberlein, a. a. O. Nr. 89.

[4] Schöberlein, a. a. O. Nr. 222.

die in den „Gemmulae" vorherrscht, berührt sich zwar mit dem „deutschen Stil", ist aber keineswegs mit ihm gleichzusetzen; vielmehr stellen die „Gemmulae" ein durch ihre praktische Bestimmung festgelegtes Sonderwerk dar, dessen einzelne Sätze teilweise dem Kirchenlied näher stehen als der Motette.

Alle die bisher betrachteten Franckschen Werke lassen ein starkes Abrücken von dem traditionellen Stil der Lasso-Nachfolge erkennen. Die 1615 erschienenen Bußpsalmen „Threnodiae Davidicae" dagegen gemahnen so stark an die Kompositionsweise der Jahrhundertwende, daß Winterfeld sogar bemerkt, sie glichen „doch im Ganzen zu sehr ähnlichen Werken seiner (Francks) Vorgänger und Zeitgenossen im Motettenstyle, als daß sie ein Verweilen bei ihnen erforderten".[1] Tatsächlich sind einige unter ihnen, wie z. B. der 130. Psalm „Aus der Tiefe ruf ich",[2] denen jeder Kontrast und jeder Wille selbst zur äußerlichsten Textausdeutung fehlt. Der Anfang erscheint hier zwar tonmalerisch in tiefer Lage, aber schon die Darstellung des „Rufens" geschieht auf sehr zurückhaltende Weise:



und im weiteren verzichtet Franck auf jede derartige Inhaltswiedergabe. Das ganze Stück verläuft in der aus dem Beispiel ersichtlichen feierlich gemessenen Bewegung, im Anfangsabschnitt der prima und im Schlußabschnitt der secunda Pars langausgesponnen imitierend, in allen durch Besetzungswechsel voneinander abgehobenen Zwischengliedern dagegen akkordisch. Es bietet also in jeder Hinsicht das typische Bild einer Motette aus der älteren Lasso-Nachfolge und bleibt, was den Affektgehalt betrifft, weit hinter Lassos eigenen Bußpsalmen zurück. Einige Psalmen allerdings gemahnen wenigstens an den Stil der Übergangszeit, ja, der Psalm Nr. 6 „Ach Herr straf mich nicht" läßt besonders in seiner secunda Pars seine Zugehörigkeit zur „deutschen" Motettenkomposition klar erkennen. Hier wird die Deklamation bewegter und abwechslungsreicher, und stellenweise kommt es sogar zur Ausdeutung einzelner Inhalte, so gleich am Anfang der secunda Pars,

[1] Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes, Band 2, S. 58/59.

[2] Partitur im 125. Band der Sammlung Teschner (Bibl. Berlin). Dort finden sich auch noch Psalm 6 „Ach Herr, straf mich nicht" und Psalm 51 „Gott sei mir gnädig".

wo die Erschöpfung in der abgerissenen Deklamationsweise zum Ausdruck gebracht wird:

und später in der tonsymbolischen Darstellung der Worte: „Ich schwemme mein Bett". Im 143. Psalm „Herr, erhöre mein Gebet"[1] findet auch die Chromatik als Ausdruck der Zerknirschung Verwendung, wie folgendes Beispiel zeigt:

Im allgemeinen betrachtet aber wirken die Bußpsalmen im Jahre ihrer Veröffentlichung, 1615, sehr konservativ und stehen im schärfsten Gegensatz zu den nur ein Jahr später erschienenen Motetten des „Lustgartens". Hatte Franck sich mit diesen sogar noch weiter vom traditionellen Stil entfernt als es die deutsche Richtung der Motettenkomposition erfordert, so greift er dort in einer für deutschsprachige Motetten ganz ungebräuchlichen Stärke darauf zurück. Der Grund hierfür mag darin zu finden sein, daß sich für die Bußpsalmen bereits eine Art Gattungsstil herausgebildet hatte, daß Franck also für sie nur in jenem älteren Stil und in lateinischer Sprache Vorbilder finden konnte, während die Komposition anderer deutscher Motettentexte damals bereits gang und gäbe war. Für seine Verdienste um die Anfänge eines deutschen Motettenstiles sind jedenfalls die „Threnodiae Davidicae" nicht charakteristisch; die anderen Werke dagegen, vor allem die „geistlichen Gesäng und Melodeyen" von 1608,[2] zeigen ihn als einen der ersten Verfechter der spezifisch deutschen Textauffassung, und wenn er in den Sammlungen von 1616 und 1623 die Schlichtheit der Ausdrucksmittel bis zur völligen Vermeidung jeder musikalischen Verzierung treibt, so weicht er damit wohl von der äußeren Erscheinungsform auch der deutschen Motette im allgemeinen, jedoch nicht von dem Geist ab, der sie erfüllt.

Nachdem der deutsche Motettenstil durch Komponisten der um 1570 geborenen Generation als selbständige Erscheinung klar ausgeprägt worden war, begann er, auch ältere deutsche Meister noch in seinen Bann zu ziehen, vor allen Dingen solche, die sich bereits in früheren

[1] Bei Teschner a. a. O. steht nur der Anfang dieses Psalms.

[2] Bereits Winterfeld (a. a. O. S. 58) bemerkt über dieses Werk, es stelle „eine neue Richtung der Kunsttätigkeit" Francks dar.

Werken zu der allmählich aufkommenden neuen Textauffassung bekannt hatten. Hier ist in erster Linie der Hamburger Hieronymus Praetorius zu nennen, nicht zuletzt auch deswegen, weil seine Motetten den Einfluß der deutschen Sprache auf die Komposition ganz besonders deutlich hervortreten lassen. Seine Spätwerke, die „Cantiones variae" und die „Cantiones novae officiosae", beide 1618 erschienen, enthalten zwar nur eine sehr geringe Anzahl von Stücken mit deutschem Text,[1] doch verkörpert sich in ihnen der neue deutsche Stil in reinster Gestalt, während sich die lateinischen Motetten grundsätzlich überhaupt nicht von der Kompositionsweise der Jahrhundertwende unterscheiden. Wohl sind sie bewegt und prächtig, besonders wenn es sich um Lobgesänge handelt, doch gehen sie stilistisch in keiner Weise über das hinaus, was Haßler bereits 1601 in seinen „Concentus" bei entsprechenden Texten bietet.[2] Daß aber beispielsweise die „Cantiones variae" neben vierchörigen, ganz auf klangliche Massen- und Kontrastwirkung eingestellten Prachtmotetten auch cantus firmus- und kanonische Kompositionen enthalten, das zeigt H. Praetorius sogar noch hier als Anhänger der niederländischen Kontrapunktik.[3]

Erst im Zusammenhang mit der Muttersprache vollzieht er die endgültige Loslösung vom traditionellen Stil. So fest ist die deutsche Motettenkomposition damals schon gegründet, daß auch ein älterer Meister, wenn er deutsche Texte komponieren will, gleichsam ganz von selbst in den von den jüngeren ausgeprägten Stil verfällt. Hat H. Praetorius auch nur wenige derartige Stücke geschrieben, so kann er doch als einer der bedeutendsten Meister der deutschen Motette angesehen werden. In dem sechsstimmigen 116. Psalm „Das ist mir lieb"[4] z. B. kommt es ihm so sehr auf eine Ausdeutung der verschiedenen Affekte an, daß er deswegen sogar manche Gelegenheit zu tonsymbolischer oder -malerischer Darstellung vorübergehen läßt. Bei den Worten „darum will ich ihn mein Leben lang anrufen" verzichtet er beispielsweise, seinem sonstigen Streben nach Anschaulichkeit zum Trotz, gänzlich auf eine tonmalerische Wiedergabe des „Rufens", um den tieferen Gehalt dieses Satzes, den festen, auf gläubigem Gottvertrauen beruhenden „Willen" zum Ausdruck zu bringen. Dies geschieht sowohl durch das straffe Zusammenfassen aller Stimmen zur homorhythmisch-

[1] Die „Cantiones variae" enthalten unter 29 Motetten nur zwei, die „Cantiones novae" unter 25 Motetten vier mit deutschem Text.

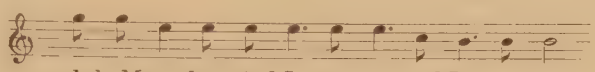
[2] Vgl. z. B. das sechsstimmige „Jubilate Deo" bei Paulke, Geistliche Chorsätze alter Meister 6.

[3] Vgl. hierzu DDT. 23, Nr. 1 und 13, für die mehrchörigen Werke Nr. 10 und 11.

[4] Aus den „Cantiones novae officiosae". Neudruck in DDT. 23, Nr. 16.

syllabischen Deklamation als auch durch das eigenwillige Verweilen einer jeden von ihnen auf einem Ton.[1]

Die Eindringlichkeit, mit der H. Praetorius jeden einzelnen Abschnitt zu Gehör zu bringen weiß, beruht, wie diese Stelle zeigt, in erster Linie auf der Verwendung der „beseelten" Deklamation, denn hier, und noch stärker in folgendem Stimmausschnitt:



ist es doch allein der Affekt, der die musikalische Akzentverteilung bestimmt. Damit hat der Komponist, wenigstens stellenweise, das Ziel erreicht, auf das die ganze deutsche Motettenkomposition ihrem Wesen nach hinstrebt, das jedoch offenbar weder Demantius noch Franck so klar erkannt hat: eine Richtung, die dadurch charakterisiert wird, daß sie intensivste Textausdeutung mit äußerster Schlichtheit verbindet, muß naturgemäß zu einer letzten Durchbildung jeder Ausdrucksmöglichkeit führen, und dabei ist eben die „beseelte Deklamation", die es erlaubt, bereits die einzelne Linie zum Träger des Ausdrucks zu machen, das hauptsächlichste Erfordernis. Auf sie zielt im Grunde auch jeder ausdrucksbedingte Bewegungswechsel, jede ebensolche Änderung der Deklamationsweise in der deutschen Motette jener Zeit hin, und die Unterschiede der Satztechnik und der Höhenlage dienen nur zur Bekräftigung der bereits durch die Verschiedenheit der Textdeklamation festgelegten Abschnittscharakteristik.

Die beiden Sammlungen von H. Praetorius aus dem Jahre 1618 sind also in doppelter Beziehung für die Entwicklung der Motettenkomposition in Deutschland wichtig: einmal deswegen, weil sie den traditionellen Stil der Lasso-Nachfolge nahezu unverändert bis in die Entstehungszeit von Schützens „Cantiones sacrae" fortsetzen, andererseits aber auch deshalb, weil sie den neuen deutschen Ausdruckswillen zu einer bisher unerreichten Kraft der Einzelausdeutung steigern. Dieses gleichzeitige Bekenntnis zu zwei verschiedenen Stilarten unterscheidet Hieronymus Praetorius von seinen Altersgenossen, denn sie alle halten im Ganzen noch durchaus an der Kompositionsweise der Jahrhundertwende fest.

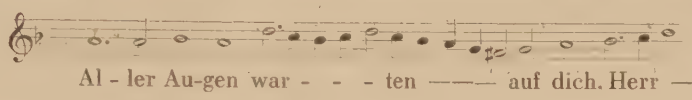
[1] Ähnlich verfährt Praetorius auch bei den Worten „Du hast meine Bande zerrissen", wo er nicht das „Zerreissen" malt, wohl aber die dabei aufgewandte Kraft durch die gleiche Deklamationsweise wie oben zum Ausdruck bringt.

In Süddeutschland, dem engeren Wirkungskreis des großen Schulhauptes Lasso, war sein Einfluß naturgemäß am nachhaltigsten; wird doch sogar ein jüngerer Meister wie Christian Erbach noch nach 1610 in seinen Bann geschlagen. Noch weniger aber vermögen sich die älteren ihm zu entziehen, ja sie bevorzugen, im Gegensatz zu ihren mittel- und norddeutschen Altersgenossen, die in erster Linie den Stil der Übergangszeit pflegen, in ihren Werken die kontrastlose Kompositionsweise der „älteren Lasso-Nachfolge“: besonders rein verkörpert sich dieser Stil z. B. in Aichingers vierstimmiger Motette „Omnes sancti angeli“ aus dem „Officium Angeli Custodis“ von 1617.[1] Nach Kroyer hat zwar Aichinger schon im Jahre 1607 mit seinen „Cantiones ecclesiasticae“ die „geistliche Monodie“ als erster in Deutschland eingeführt;[2] doch handelt es sich hier nur um die Übernahme der Generalbaß- und Konzertatpraxis, nicht aber um ein Eindringen in den monodischen Geist, der damals ja auch in Italien selbst die geistliche Vokalmusik noch kaum berührt hatte. Das dreistimmige „Ubi est Abel“[3] jedenfalls zeigt wohl technische Neuerungen, wie den Wechsel zwischen einer generalbaßbegleiteten Stimme und der Zwei- und Dreistimmigkeit, sowie die konzertierende Schreibweise, doch das Text-Musik-Verhältnis ist noch ganz das der alten Zeit. Die Rede Gottes wird zwar durch Vollstimmigkeit und ausgedehnte Durchführung besonders hervorgehoben, im Ausdruck aber weicht sie so wenig wie die des Kain von der traditionellen, überpersönlichen Feierlichkeit ab. — Aichingers Textauffassung, seine Motivbildung und Deklamation sind also hier noch genau dieselben wie in seinen „Cantiones“ der neunziger Jahre, und unverändert finden sie sich auch in der angeführten, zehn Jahre später entstandenen Motette „Omnes sancti“ wieder. Daraus geht hervor, daß der Komponist, obwohl er sich am Anfang des Jahrhunderts in einigen Werken bereits zum Stil der jüngeren Lasso-Nachfolge bekannte,[4] doch von der gewaltigen Umwälzung, die sich gerade zwischen 1607 und 1617 in der deutschen Motettenkomposition vollzog, nicht merkbar berührt worden ist.

Ebensowenig lassen die in jenen Jahren entstandenen Werke seines Augsburger Kollegen Adam Gumpelzhaimer das Wehen des neuen Geistes verspüren; ja, dieser Meister hat sogar deutsche Texte mit dem getragenen Gleichmaß der alten Kompositionsweise umgeben, ein Beweis dafür, wie fern er den Bestrebungen der jüngeren Musiker steht.

[1] Neudruck bei Proske I, 2, 1854, Nr. 123.
[2] Im Vorwort zu DTB. X, 1, S. LXXXVI/VII.
[3] Proske, a. a. O. S. 85.
[4] Vgl. oben S. 96/97.

Das zeigt z. B. deutlich das Tischgebet „Aller Augen warten auf dich" aus dem zweiten Teil des „Wirtzgärtlin Teutsch und Lateinischer geistlicher Lieder" von 1619.[1] Liegt es auch, wie alle Sätze dieser Sammlung, sofern sie nicht wirklich Lieder sind, auf der Grenze zwischen Motette und geistlichem Lied, so ist es doch immerhin nach Text und Musik „motettisch" genug, um es seiner geistigen Haltung nach dem Motettenschaffen seines Schöpfers einzugliedern. Das Anfangsmotiv:



kann hier als Abbild des ganzen Stückes gelten: so unpersönlich und gemessen, kurz, so traditionsgebunden es erscheint, so zeigt sich auch die Motette selbst: die Kürze und die vorwiegend akkordische Satzweise aber entsprechen dem liedhaften Charakter. Daß jedoch auch ein so konservativer Meister gelegentlich durch einen deutschen Text zu der an der Muttersprache erwachsenen Kompositionsweise geführt werden kann, läßt ein ähnlich gebautes Stück, das fünfstimmige „O Herr Jesu Christe"[2] erkennen. Hier findet nämlich der in den Worten „Dir lebe ich — Dir stirb ich" ausgedrückte Gegensatz dadurch, daß der erste Abschnitt in raschen Vierteln und verhaktem Satz mehrfach wiederholt wird, der zweite dagegen nur einmal in langen Noten erscheint, eine eindrucksvolle, tonsymbolische Wiedergabe. —

Innerhalb der Motettenkomposition Deutschlands im zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts trägt entschieden die Gleichaltrigkeit der Musiker mehr zur Bildung stilistisch einheitlicher Gruppen bei als ihre landschaftliche Zusammengehörigkeit. Auch der Weimarer Kantor Melchior Vulpius, obwohl gleich Demantius und Franck in Mitteldeutschland tätig, verharrt noch bei der alten Kompositionsweise, ist aber wohl gleich Gumpelzhaimer und Aichinger der um 1560 geborenen Generation zuzuzählen.[3] Sein 1610 erschienenes „Opusculum novum selectissimarum cantionum sacrarum" macht einen ähnlichen Eindruck wie die 1611 veröffentlichten „Cantiones sacrae" Christian Erbachs. Wie dort, so finden sich auch hier ganz im Stil der älteren Lasso-Nachfolge gehaltene Stücke;[4] daneben aber enthält diese Sammlung, wie Erbachs Werk, zahlreiche Kompositionen, die sich den ver-

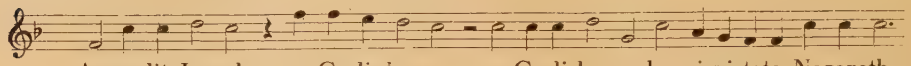
[1] Neudruck in DTB. X, 2, Nr. 9.

[2] Aus „Wirtzgärtlins Teutsch und Lateinischer geistlicher Lieder 1. Teil" 1619. Neudruck in DTB. X, 2, Nr. 8.

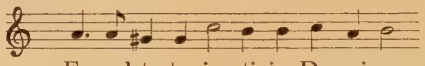
[3] Sein Geburtsdatum ist unbekannt, doch ist er bereits 1615 gestorben.

[4] Vgl. z. B. die Motette Nr. 9 „Gabriel Angelus locutus est".

schiedenen Typen der Haßlerschen „Cantiones" und „Concentus" anschließen, Stücke mit scharfer, villanellischer Deklamation und madrigaleske Motetten, meist Lobpsalmen, mit einer vom madrigalischen Bewegungsdrang bestimmten Motivik und einer Fülle tonmalerischer oder -symbolischer Koloraturen. Für die erste Gruppe sei hier die sechsstimmige Motette Nr. 18 „Ascendit Joseph a Galilaea" angeführt, deren Oberstimme folgendermaßen beginnt:

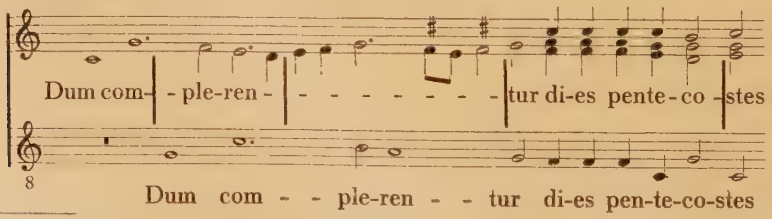


Die Eigenschaften der madrigalesken Motette aber treten besonders deutlich in dem vierstimmigen „Exsultate justi" und seiner secunda Pars „Cantate Domino" hervor.[1] Gleich das Anfangsmotiv:



das mit geringen Veränderungen alle Stimmen durchläuft, läßt die Geschlossenheit der Motivbildung klar erkennen; sein verminderter Quartsprung aber weist zugleich auf die starke harmonische Fundierung des ganzen Stückes hin, und eben diese Neigung zur modernen Tonalität bildet, ähnlich wie bei Erbach, das hauptsächlichste Kriterium für die späte Entstehungszeit aller dieser sonst so konservativ anmutenden Motetten.

Der einheitlichen Haltung, die die Stücke der genannten drei Typen beherrscht, hat Vulpius in einem vierten die Vermischung ihrer wesentlichsten Merkmale entgegengestellt. Hier zeigt sich das Streben nach Kontrastbildungen um jeden Preis, das sich schon seit der Jahrhundertwende bemerkbar macht und das dann in der Gestalt der Einzelausdeutung schließlich in den Dienst des Textinhaltes getreten ist. Die feierliche motettische und die beschwingte villanellische Bewegung, die melismatische und die streng syllabische Deklamation, die polyphone und die akkordische Schreibweise stoßen hier in schroffem Gegensatz unmittelbar aufeinander:



[1] Motette Nr. 2 (neugedruckt bei Rochlitz, Sammlung vorzüglicher Gesangsstücke I, 2, S. 57).

Handelt es sich in diesem Beispiel[1] aber auch um Einzelausdeutung, so kann doch von einer so innigen Verbindung zwischen Musik und Textinhalt, wie sie den neuen deutschen Stil auszeichnet, in diesen Sätzen genau so wenig die Rede sein wie in allen anderen Stücken des „Opusculum novum", und das gleiche, vorwiegend objektive Text-Musik-Verhältnis, das die lateinischen Motetten beherrscht hat Vulpius, ähnlich wie Gumpelzhaimer, auf Kompositionen mit deutschen Texten übertragen.[2] Sie alle stehen geistig noch durchaus auf dem Boden der jüngeren Lasso-Nachfolge.

Eine ganz ähnliche Stellung wie Vulpius nimmt gleichzeitig, soweit zu übersehen, Nikolaus Zangius ein, der seit 1612 Nachfolger Eccards als Kapellmeister in Berlin war. Viele seiner Sätze gemahnen unmittelbar an den unter Vulpius' Motetten aufgezeigten Mischtyp mit seinen zahlreichen, im Dienste der Einzelausdeutung auftretenden Kontrastbildungen. So werden z. B. in dem sechsstimmigen „Pater noster" aus Zangius' „Cantiones sacrae" von 1612[3] die einzelnen Bitten aufs schärfste voneinander abgehoben. Im allgemeinen aber stimmen alle diese Werke eher mit Motetten der jüngeren Lasso-Nachfolge als mit dem deutschen Stil eines Demantius oder Franck überein, denn zu der letzteren Kompositionsweise fehlt ihnen, genau wie den Sätzen von Vulpius, sowohl die Innigkeit der Gefühlsausdeutung als auch die Anschaulichkeit der Darstellung.

Dabei steht diesen älteren Meistern offenbar genau ebenso wie den jungen das Vorbild eines der großen Überwinder der Lasso-Nachfolge vor Augen. Nur ist es bezeichnend, daß sie auf den Spuren Hans Leo Haßlers wandeln, der der Motettenkomposition neue musikalisch-technische Hilfsmittel erschloß, ohne das Text-Musik-Verhältnis anzutasten, während jene sich von der grundsätzlich neuen, höchst persönlichen Textauffassung Leonhard Lechners, die die Textauffassung der Zukunft werden sollte, fortreißen lassen.

Unter den späten Nachfolgern und Altersgenossen Haßlers ist wohl der bedeutendste der Amsterdamer Jan Pieterszon Sweelinck. Seine „Cantiones sacrae"[4] vom Jahre 1619 enthalten, wie Vulpius' „Opus-

[1] Anfangsabschnitt der Motette Nr. 5.

[2] Vgl. z. B. das vierstimmige „Da nun die Menschen das Zeichen sahen" aus dem „1. Theil deutscher sonntäglicher evangelischer Sprüche" 1612 (Partitur in Ms. Teschner, Band 36, S. 27), und das gleichfalls vierstimmige „Das Volk aber, das vorging" (Partitur in Ms. Teschner, Bd. 50, S. 28).

[3] Partitur in Ms. Teschner, Bd. 60, S. 87. — Vgl. auch das sechsstimmige „Angelus ad pastores ait" (Ms. Peltsch, Bibl. Berlin Z 110, Blatt 659).

[4] Neudruck in Bd. 6 der von M. Seiffert herausgegebenen Gesamtausgabe der Werke Sweelincks.

culum novum", sämtliche Typen der Haßlerschen Motetten, von den langatmig und gleichförmig dahinfließenden, eigentlich „motettischen" bis zu den „madrigalischen" Kompositionen; aber trotz der viel späteren Entstehungszeit kann von einem tieferen Eingehen auf den Einzelinhalt keine Rede sein. Wohl hat Sweelinck die madrigaleske Kompositionsweise nur auf Texte angewandt, die freudige Gefühle zum Ausdruck bringen, wohl bedient er sich gelegentlich chromatischer Fortschreitungen zur Darstellung von Affekten, doch dies alles kommt auch schon in der achtzehn Jahre älteren Sammlung Haßlers vor; ja, selbst die dort hervorstechende Sparsamkeit im Gebrauch von Tonmalerei und -symbolik findet sich in Sweelincks „Cantiones sacrae" wieder.

Ein charakteristisches Merkmal dieser Motetten jedoch fehlt bei Haßler, nämlich das häufige, unvermittelte Nebeneinander von extremen Gegensätzen, das sich keineswegs immer aus dem Textinhalt erklären läßt. In der Motette Nr. 10 „O Domine Jesu Christe" z. B. stoßen bei den Worten „pastor bone, justos conserva" motettische und madrigalische Deklamationsweise ohne inhaltlichen Grund, lediglich um der rein musikalischen Wirkung willen unmittelbar aufeinander. Ein ähnlicher Gegensatz erscheint im weiteren Verlauf dieser Motette bei den Worten „peccatores justifica", hier allerdings durch den inhaltlichen Kontrast zwischen der Zerknirschung des Sünders, die ihren Ausdruck in einigen Stimmen sogar in der Anwendung von Chromatik findet, und der gehobenen Stimmung des Gerechtfertigten bedingt. Natürlich beschränkt sich diese abwechslungsreiche Behandlungsweise nicht nur auf die einzelne Linie; der ganze musikalische Komplex wird vielmehr dabei in Mitleidenschaft gezogen. Besonders klar tritt dies in der Motette Nr. 35 „Angelus ad pastores ait" zutage. Dieses Stück ist auch insofern bemerkenswert, als darin der Abschnitt, der nach Satztechnik, Bewegung und Deklamation dem motettischen Typ im engsten Sinne am nächsten steht, den Mittelteil bildet und eine Art Höhepunkt darstellt, während eine derartige Behandlungsweise sonst vor allem in den Einleitungsabschnitten Verwendung findet. Sweelinck ist hier von dem Stil der älteren Lasso-Nachfolge schon so weit abgerückt, daß er ihn als Mittel zum Hervorheben aus einem im übrigen wesentlich beschwingter gestalteten Satz verwenden kann. Dieser Mittelteil, „quia natus est nobis hodie Salvator mundi", der imitierend mit langatmiger, fließender Melodik außerordentlich weitschweifig durchgeführt wird,[1] steht

[1] Hier tritt auch die bei Sweelinck in allen Motettenabschnitten alten Stiles besonders beliebte gleichzeitige Durchführung eines Motives mit einer Andeutung seiner Umkehrung in Erscheinung.

in schärfstem Gegensatz zu seinen beiden Nachbargliedern. Unmittelbar vorher erscheinen nämlich die Worte „gaudium magnum" in einer ihrem Inhalt angemessenen leichten, madrigalesken Deklamation und im schlichten Satz Note gegen Note, unmittelbar nachher aber folgt das „alleluja" genau so bewegt. Seine gleichmäßige Vierteldeklamation und atemlos anmutende, pausenlose Wiederholung kann übrigens geradezu als typisch für sämtliche „Alleluja"-Abschnitte Sweelinckscher Motetten angesehen werden.

In dieser „barocken Unruhe", die Sweelinks „Cantiones sacrae" in auffallend starkem Maße beherrscht, ist vielleicht der entscheidendste Unterschied zu den „Sacri Concentus" Haßlers zu erblicken, entscheidend vor allem deshalb, weil er zeigt, daß auch Komponisten aus Haßlers eigener Generation, wie eben Sweelinck, Vulpius und Zangius, in ihrem späteren Schaffen nicht ganz unberührt von den Errungenschaften des neuen Stiles geblieben sind. Die grundsätzliche Wandlung des Text-Musik-Verhältnisses zwar haben sie so wenig mitgemacht wie ihre süddeutschen Altersgenossen, aber der Kompositionstechnik, deren die neue Textauffassung bedarf, verschließen sie, im Gegensatz zu jenen, ihre Motetten nicht. Daß diese trotzdem in der Zeit ihres Erscheinens durch ihre konservative Haltung auffallen, ist ein deutlicher Beweis für die Entwicklung, die sich seit Haßlers Werk vollzogen hat. Vor 1600, als der Stil der Lasso-Nachfolge noch unumschränkt herrschte, war es das Normale, daß auch zeitlich weit voneinander entfernte Kompositionen grundsätzlich übereinstimmten, in jener Epoche der Umwandlung aber bildet es eine Ausnahme, die nur durch das Festhalten älterer Meister an dem Stil, in dem sie von Jugend auf unterwiesen worden sind, bedingt wird.

Darauf beruht ja gerade der besondere Reiz dieser Jahrzehnte in der Motettenkomposition Deutschlands, daß in ihnen altes und neues, niederländisches, deutsches und italienisches Gut, rein oder miteinander vermischt, mit gleicher Hingabe gepflegt wird. Die um 1560 geborenen Meister vertreten den niederländischen Stil, hier und da aufgelockert durch madrigalische Motivik italienischen Ursprungs. Die etwas jüngeren bauen auf dieser Grundlage unter dem Einfluß des damals mehr und mehr hervorbrechenden Verlangens nach individueller Textauffassung einen neuen deutschen Motettenstil auf. Die Komponisten der Schütz-Generation endlich, weitere 10 bis 15 Jahre jünger, versuchen es nun, die inzwischen in Italien entstandene monodische Motette und das Konzert für Deutschland fruchtbar zu machen und sowohl den niederländischen als den neuen deutschen Stil mit den italienischen Errungenschaften zu durchsetzen.

Einer der ältesten Meister aus dieser Gruppe ist der Nürnberger Johann Staden. Im Vorwort zum ersten Teil seiner „Kirchenmusik" (1625) bezeichnet er selbst Giovanni Gabrieli als sein Vorbild für die Behandlung der Mehrchörigkeit, und die Tatsache, daß er in einem Exemplar des zweiten Teiles der Gabrielischen „Symphoniae sacrae" eigenhändig die Druckfehler verbessert hat, zeigt, wie eingehend er die Werke dieses Meisters studiert haben muß.[1] Trotzdem aber hat die heimische Motettentradition offenbar zunächst stärker auf ihn eingewirkt als das fremde Vorbild. Seine a-cappella-Motetten stimmen nämlich im wesentlichen genau mit allen den gleichzeitig in Deutschland entstandenen Kompositionen lateinischer Texte überein, nur mit dem Unterschied, daß die auch in ihnen zahlreich vertretenen Kontrastbildungen häufiger textbedingt sind als dort. Dies braucht jedoch nicht erst auf den italienischen Einfluß zurückgeführt zu werden, denn auch in Deutschland hatte sich ja die Textauffassung der jüngeren Meister grundsätzlich gewandelt. In dem fünfstimmigen „O peccator, fuge peccata" aus den „Harmoniae sacrae" von 1616[2] erscheint z. B. der Ausruf „o peccator", als Ausdruck der Trauer über den „Sünder", in langgedehnten Notenwerten und verhakter Stimmführung mit mannigfachen Vorhaltsbildungen, das „fuge" dagegen symbolisiert so realistisch wie möglich durch hastige Achteldeklamation und gruppenweises Konzertieren mit einem abgehackten Motiv die überstürzte Flucht. Am Schluß enthält diese Motette noch einmal einen ähnlich textbedingten Kontrast zwischen den in langen Noten rein akkordisch-syllabisch vorgetragenen Worten „nam Dominus graviter peccatis" und dem rasch deklamierten, imitierend durchgeführten „offenditur", das die Lebhaftigkeit des Unwillens zum Ausdruck bringt. — Die technische Möglichkeit freilich, so scharfe Gegensätze zu schaffen, stammt aus Italien, denn nur im italienischen Tanzmadrigal konnte man das Vorbild für jene scharf von der feierlichen Ruhe der alten Motette abstechenden, leicht beschwingten Viertel- und Achtel-Motivchen finden.[3] Diese Befruchtung der einen Gattung durch die andere hatte sich jedoch grundsätzlich schon in Haßlers Schaffen vollzogen, und bei Staden kann deshalb genau so wenig wie bei Sweelinck und Vulpius daraufhin von einer neuerlichen italienischen Beeinflussung gesprochen werden.

---

[1] Vgl. Eugen Schmitz, Vorwort zu DTB. VII, 1, S. XXXVII.

[2] DTB. VII, 1, Nr. 4.

[3] Die Motette „Ascendit Deus" (Harmoniae sacrae 1616; Neudruck DTB. VII, 1, Nr. 2) beginnt z. B. mit zwei gleichzeitig durchgeführten gegensätzlichen Motiven, von denen das eine den madrigalischen Bewegungsdrang in reinster Form in sich verkörpert.

Lassen diese Stücke Stadens das Streben nach Einzelheiten klar erkennen,[1] so verkörpert sich in anderen, wie z. B. in dem vierstimmigen „Misericordias Domini" von 1616 und dem fünfstimmigen „Pater noster" von 1621,[2] noch die gleichförmige Feierlichkeit der Lasso-Nachfolge. Daß sogar ein Meister der jüngsten Komponistengeneration dem alten Stil seinen Tribut zollt, zeigt, wie lebendig diese Motettentradition trotz der gewandelten Geistesrichtung und trotz der Beeinflussung durch die neuen italienischen Werke noch ist. In besonders naher Beziehung zu Giovanni Gabrielis Werken stehen demnach alle Motetten von der Art der bisher erwähnten trotz Stadens offensichtlicher Vorliebe für diesen Meister nicht. Für das fünfstimmige „O Domine Jesu Christe" aus der Sammlung von 1616[3] könnte man allerdings ein Vorbild in der gleichnamigen achtstimmigen Motette Gabrielis sehen, so sehr stimmt es in Einteilung, Satz- und Deklamationsweise mit ihr überein; doch wahrscheinlicher ist es, daß Staden sich hier an seinen Landsmann Hans Leo Haßler angeschlossen hat, dessen Komposition desselben Textes genau die gleiche Auffassung verrät. Vollends der zweite Teil der „Symphoniae sacrae" aber, in dem Gabrielis neue Kompositionsweise zutagetritt, hat keinerlei Spuren in diesen Stücken hinterlassen, denn sie kommen weder an Intensität der Einzelausdeutung noch an Mannigfaltigkeit der dazu nötigen Ausdrucksmittel der monodischen Motette des Venezianers gleich.

Zeigt sich Staden also in der lateinischen Motettenkomposition um 1620 als ein Fortsetzer jenes aufgelockerten niederländischen Stiles der älteren, verbunden mit der subjektiven Textauffassung der jüngeren deutschen Meister, so hat er gleichzeitig über deutsche Texte Werke geschaffen, die in ihm einen vollwertigen Vertreter des neuen deutschen Stiles erkennen lassen. Dafür kann der 46. Psalm „Gott ist unser Zuversicht" aus dem ersten Teil der „Kirchen-Musik" von 1625 als Beweis gelten.[4] Trotz der Doppelchörigkeit einiger seiner Teile, die ja in den Werken der Jahrhundertwende immer eine gewisse Einförmigkeit der ganzen Struktur bedingt, ist er genau ebenso auf Einzelausdeutung hin angelegt wie die Motetten von Demantius und Franck, doch, wie jene, ohne die vielgestaltigen Ausdrucksmittel und Verzierungen der Italiener. Bewegung, Satztechnik und Deklamationsweise treten auch hier weitgehend in den Dienst des Textinhaltes. Besonders

[1] Vgl. auch die Motette „Exaltabo te, Domine" (Harmoniarum sacrarum Continuatio 1621, Neudruck a. a. O. Nr. 7).

[2] DTB. VII, 1, Nr. 1 und 5.

[3] DTB. VII, 1, Nr. 3.

[4] DTB. VII, 1, Nr. 35.

deutlich macht sich die Plastik der Darstellung in den Versen bemerkbar, deren Inhalt eine tonmalerische Wiedergabe zuläßt. Wie Staden z. B. bei den Worten des ersten Teiles „wenn gleich die Welt unterginge und die Berge mitten ins Meer sinken, wenn gleich das Meer wütet und wallet und von seinem Ungestüm die Berge einfielen" den Klangunterschied zwischen hohem und tiefem Chor zur Schilderung des „Unterganges" oder des „ins Meer-Sinkens" verwendet, wie er das „Wüten und Wallen" durch die Wiederholung eines in sich geschlossenen Motives auf verschiedenen Tonstufen und Alternieren in verschiedenen Gruppen und das „Ungestüm" durch Achteldeklamation und Oktavsprung zum Ausdruck bringt und wie er das Einfallen der Berge durch die absteigenden Achtelkoloraturen malt, das zeugt von einer geradezu Lechnerschen Bildhaftigkeit und gemahnt unmittelbar an die nur zwei Jahre vorher in der Sammlung „Angst der Hellen" von Burkhard Großmann erschienene Komposition des 116. Psalms von Schütz.

Für die Motettenkomposition Deutschlands um 1620 bringen Stadens Werke somit keine grundsätzlichen Neuerungen. Umso deutlicher macht sich der italienische Einfluß dagegen in seinem reichhaltigen Konzertschaffen breit, und hier ist allerdings das Vorbild Giovanni Gabrielis gelegentlich unverkennbar, sowohl in der Beteiligung von Instrumenten im allgemeinen als in ihrer Verwendung zu Instrumentalvor- und -nachspielen oder -ritornellen; wie dort, so tritt aber auch in diesen Stücken die Rücksicht auf den Einzelinhalt hinter rein formalen Betrachtungen zurück.[1] — Diese scharfe Trennung in Stadens Werken zwischen Konzert und reiner Monodie einerseits und der Motette andererseits ist bezeichnend dafür, wie fest die damalige Motettentradition in Deutschland gegründet war. Selbst ein Meister wie Staden, der den Einflüssen der neuen italienischen Musik so stark zugänglich ist, daß er ganze fremde Gattungen übernimmt, hält doch in der Motette an der heimischen Überlieferung fest. Läßt ihn auch seine Anlehnung an die Italiener im allgemeinen als Angehörigen jener jüngsten Komponistengeneration erkennen, so bleibt doch die eigentliche Durchdringung des deutschen bzw. des aufgelockerten niederländischen Stiles

[1] Ein Beispiel für derartige Stücke stellt das Konzert „Duo Seraphim clamabant" aus der „Harmoniarum sacrarum continuatio" von 1621 (DTB. VIII, 1, Nr. 5) für drei Soprane, vierstimmigen Streicher- und vierstimmigen Bläserchor und Generalbaß dar. Seine Form läßt sich durch folgendes Schema verdeutlichen:

A	B	C	D	B′	C
Instrumentalsinfonie	zwei Solostimmen	Tutti	drei Solostimmen	zwei Solostimmen	Tutti

mit neuem italienischem Gut den unmittelbaren Altersgenossen von Heinrich Schütz vorbehalten. —

Nur ein Jahr später als die „Cantiones sacrae" von Sweelinck, 1620, erscheint das erste große Werk seines Schülers, des 1587 geborenen Samuel Scheidt, die „Cantiones sacrae octo vocum".[1] In diesen 38 Motetten ist so ziemlich alles enthalten, was damals auf dem Gebiete der Motettenkomposition überhaupt denkbar war. Hier stehen deutsche neben lateinischen Texten, Choralbearbeitungen neben freien Spruch- und Psalmmotetten, der deutsche neben dem spätniederländischen Stil Sweelinckscher Prägung, und überall macht sich mehr oder weniger stark der Einfluß des italienischen Konzertes bemerkbar. Das einigende Band zwischen den nach so verschiedenen Seiten strebenden Stücken bildet lediglich die durchgängig beibehaltene achtstimmige Besetzung in zwei Chören, die hier vermöge der Mannigfaltigkeit der Ausdrucksmittel keinen Hinderungsgrund mehr für eine auf Einzelausdeutung hinzielende, abwechslungsreiche Kompositionsweise darstellt.

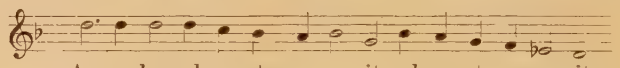
Die beiden Richtungen, die in Scheidts „Cantiones sacrae" vertreten sind, die deutsche und die spätniederländische, sowie der in beiden wirksame italienische Einschlag, erklären sich gleichermaßen aus Abstammung, Schulung und Alter des Komponisten. Er stammt aus Mitteldeutschland, wächst also auf dem Boden heran, auf dem die endgültige Ausprägung des deutschen Motettenstils erfolgen sollte. Er studiert bei Sweelinck in Amsterdam und lernt damit die noch stark traditionsgebundene spätniederländische Kompositionsweise aus nächster Nähe kennen; und er gehört endlich jener Generation an, die den italienischen Einflüssen besonders zugänglich ist, weil sie ihre Tätigkeit eben in dem Moment beginnt, in dem die neuen italienischen Gattungen über die Grenzen ihres Vaterlandes hinauszudringen beginnen. Dabei handelt es sich in den „Cantiones sacrae" noch durchweg um reine Motetten; in den nur zwei Jahre später erschienenen „Concerti sacri" hat dagegen, wie schon der Titel sagt, der italienische Einfluß die Oberhand gewonnen: „von der Motette gelangt Scheidt zum Konzert".[2]

Unter den Kompositionen lateinischer Texte in den „Cantiones sacrae" befinden sich sowohl die konservativsten als die fortschrittlichsten, d. h. die am weitesten zum Konzert hinneigenden Motetten der Sammlung. Die Cantio Nr. 6 „O Domine Jesu Christe" z. B. stimmt weitgehend mit Haßlers und Giovanni Gabrielis gleichnamigen Werken überein; hier wie dort findet sich der Gegensatz zwischen der

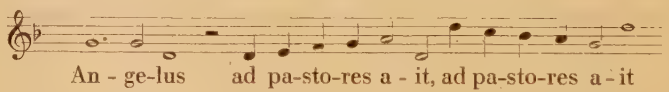
[1] Neugedruckt im 4. Band der Gesamtausgabe seiner Werke.
[2] Chr. Mahrenholz, Samuel Scheidt (Leipzig 1924), S. 8.

verhakten Schreibweise und den langen Notenwerten des ersten und der scharfen, akkordisch-syllabischen Deklamation des zweiten Teiles, ja, die Chromatik des Schmerzes bei dem Worte „vulneratum" erscheint auch bei Scheidt in Form des von den beiden älteren Meistern angewandten alterierten Sextakkordes. Ein Stück aber, das noch um 1620 so deutlich auf das Vorbild einer 1601 erschienenen Motette hinweist, muß naturgemäß zur Zeit seines Erscheinens einen besonders stark traditionsgebundenen Eindruck erwecken. Lediglich die Harmonik, obwohl noch ganz der Übergangszeit angehörig,[1] läßt hier und da durch modernere Akkordverbindungen die spätere Entstehung erkennen.

Viel typischer für die Kompositionsweise jener Jahre und für Scheidts eigene Entwicklung ist eine andere Motettengruppe, in der er die Früchte der Sweelinckschen Schulung mit der Einwirkung des Konzertes vereinigt hat. Dies tritt mit besonderer Klarheit in der Motette Nr. 13 „Angelus ad pastores ait" hervor. Der Anfangsabschnitt, der, wie übrigens in den meisten Stücken der „Cantiones sacrae", zunächst nur in einem Chor imitierend durchgeführt wird, stimmt nicht nur in eben dieser Schreibweise und in allgemeinen Eigenschaften der Bewegung und Deklamation, sondern nach Rhythmik und Diastematik der einzelnen Linie nahezu wörtlich mit Sweelincks Komposition des gleichen Textes überein. Diese beginnt folgendermaßen:



während der Anfang bei Scheidt lautet:



Daran schließen sich in seiner Motette nun jedoch die Worte „annuncio vobis" als reines Konzert der beiden Chorsoprane an, mit den ausgedehnten Achtelkoloraturen und der scharfen Achteldeklamation, die in dieser Gattung beliebt sind, und nach der Vollendung des Abschnittes durch die vollstimmige Durchführung der Worte „gaudium magnum" im Tripeltakt erscheint der folgende Teil „quia natus est" wiederum als Konzert, jetzt zwischen zwei aus Sopran und Alt der beiden Chöre bestehenden Stimmgruppen. Diese Verquickung des motettischen mit dem konzertierenden Stil steht hier im Dienste des Textinhaltes. Durch die

[1] Mahrenholz, a. a. O., S. 102.

damals noch fremdartig wirkende italienische Kompositionsweise will Scheidt zweifellos die Jenseitigkeit der himmlischen Verkündigung zum Ausdruck bringen. Er bleibt also, trotz der ausgedehnten Verwendung jener neuen Stilelemente, ganz auf dem Boden der Motette stehen und betrachtet die Schreibweise und Motivbildung des Konzertes lediglich als eine willkommene Erweiterung der in der Motette zu gebrauchenden Ausdrucksmöglichkeiten.

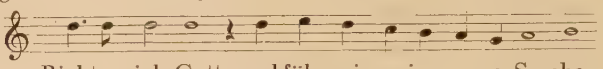
In der Cantio Nr. 34 „Quaerite primum regnum Dei" hat er dagegen den entscheidenden Schritt zum Konzert getan. Nicht auf die Ausdeutung des Textinhaltes kommt es hier an, sondern auf die Bildung einer selbständigen musikalischen Form, die sich lediglich auf die formale Gestaltung des Textes stützt. Dieser besteht nur aus dem einen Satze: „quaerite primum regnum Dei et justitiam ejus, et haec omnia adjicientur vobis" und wird fünfmal vollständig wiederholt. Dabei erhält die zweite Satzhälfte die Rolle eines Ritornellabschnittes und erscheint alle fünf Mal unverändert im vollstimmigen, rein akkordischen Satz und Tripeltakt wieder, während mit der ersten Hälfte jedesmal eine andere Stimmgruppe in mannigfach verschiedener Weise unter Verwendung lebhafter Koloraturen konzertiert. Freilich muß als ursprüngliches Vorbild für eine derartige Komposition das italienische Konzert angesehen werden. Für Scheidt aber ist es nicht nötig, eine direkte Beeinflussung durch italienische Werke anzunehmen, wie etwa für Staden; die Cantio „Quaerite primum" zeigt vielmehr deutlich, daß ihm derartige neue Eindrücke offenbar durch verschiedene Motetten des Michael Praetorius vermittelt worden sind. Dieser war ja am Hofe des Administrators Christian Wilhelm „Kapellmeister von Haus aus" und wurde vielfach nach Halle gerufen;[1] seine „Motectae et Psalmi" von 1607 enthalten denn auch mehrere Stücke, deren Aufbau grundsätzlich mit der erwähnten Komposition Scheidts übereinstimmt.[2]

In den freien Motetten mit deutschem Text aber bekennt sich Scheidt zum deutschen Motettenstil und zu dessen Ziel, der Einzelausdeutung des Textinhaltes auf möglichst schlichte Weise; daher sind diese Stücke

[1] Vgl. A. Werner, Samuel und Gottfried Scheidt (Sammelb. d. Internat. Musikgesellsch. I, S. 401 ff.) und M. Seiffert, J. P. Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler (Vierteljahrsschr. f. Musikwiss. 7, 1891, S. 189). Daß die „Cantiones sacrae" „im Stile des Praetorius komponiert" seien, wie Seiffert schreibt, bedeutet wohl eine zu starke Einengung des großen stilistischen Reichtums dieses Werkes. Wohl ist der Einfluß des Praetorius stellenweise unverkennbar, doch macht sich das Vorbild Sweelincks und die Einwirkung jüngerer deutscher Meister ebenso stark bemerkbar.

[2] Vgl. vor allem Praetorius' Motette Nr. 34 „Benedicite Angeli" (siehe oben S. 143 f.).

den lateinischen größtenteils an Ausdruckskraft weit überlegen. Eine Annäherung zwischen beiden kommt allerdings dadurch zustande, daß die Einwirkung der italienischen Musik sich sowohl in deutschen wie in lateinischen Motetten bemerkbar macht. Damit bahnt sich also bereits jene Stilverschmelzung an, die dann bei Schein und Schütz zur Vollendung gelangt. — Der 43. Psalm „Richte mich, Gott" mit seiner secunda Pars „Sende Dein Licht" kann als typische Komposition des deutschen Stiles angesehen werden;[1] hier hat Scheidt tatsächlich jeden kleinsten Abschnitt auf Einzelausdeutung hin angelegt. Gleich der imitierend eingeführte Anfang:



bringt den Gegensatz zwischen der Bitte um strenges Gericht und dem Flehen um Beistand „wider das unheilige Volk" allein durch die geradezu „beseelte" Deklamation zum Ausdruck. In lebhafter, der freudigen Zuversicht des Inhalts angemessenen Bewegung erscheinen im weiteren die Worte „denn du bist der Gott meiner Stärke", wobei die letzten beiden dadurch einen ungeheuren Nachdruck erhalten, daß die vorhergehenden nur von den beiden Oberstimmen des ersten Chores vorgetragen werden, bei ihnen aber schlagartig die volle Achtstimmigkeit einsetzt. Der folgende Abschnitt „warum verstößt du mich" bildet hierzu einen durch die bedrückte Stimmung des Inhalts bedingten, vor allem auf der grundsätzlichen Bewegungsänderung beruhenden Kontrast. Eine ebensolche Kette von Gegensätzen stellt auch die secunda Pars „Sende Dein Licht" dar.

Die Mittel, deren sich Scheidt in diesem Psalm zur musikalischen Einzelausdeutung bedient, sind im allgemeinen die des deutschen Stiles.[2] Stellenweise macht sich allerdings auch der italienische Einfluß bemerkbar. Die Sechzehntelkoloratur auf dem Wort „Harfen" in der secunda Pars z. B. wäre ohne Gabrielis Vorbild, allein aus dem deutschen Motettengeist heraus, nicht denkbar, ebensowenig das gruppenweise Konzertieren zwischen den Ober- und Unterstimmen eines jeden Chores mit dem auftaktigen Achtelmotiv „daß sie mich leiten".[3] Ja, die Komposition des 121. Psalms „Ich hebe meine Augen auf",[4] in der

[1] Nr. 24/25.

[2] Auch die Sequenz als Ausdrucksmittel findet sich hier, z. B. bei den Worten „daß ich hineingeh", S. 117.

[3] Für Gabrielis Einfluß vgl. seine Motette „Hodie completi sunt" aus dem zweiten Teil der „Symphoniae sacrae" (veröffentlicht im Chorwerk, Heft 10, Nr. 2) und daraus besonders die Stellen „salvus erit" und „in universum mundum".

[4] Nr. 4/5.

sich im ganzen genommen der deutsche Stil in reinster Gestalt verkörpert, enthält, wie die oben erwähnte Motette „Angelus ad pastores ait", mitten darin einen Abschnitt im Konzertatstil. Der Gegensatz zwischen „Himmel" und „Erde" bei den Worten „der Himmel und Erden gemacht hat" reizt Scheidt nämlich dazu, den Anfang des Satzes als Konzert zwischen den beiden Oberstimmen des ersten, die Worte „und Erden" dagegen in gleicher Weise in den Unterstimmen des zweiten Chores durchzuführen.

Eine solche Aufnahme fremder Stilelemente ist die natürliche Folge des gesteigerten Verlangens nach subjektiver Textausdeutung. In den Komponisten der Schütz-Generation wird dieses Bedürfnis so stark, daß es nicht nur die Grenzen der doch grundsätzlich bereits darauf eingestellten deutschen Motettenkomposition sprengt, sondern durch die gleichen Mittel schließlich auch die lateinische Motette mit dem Geist einer tief empfundenen Einzelausdeutung durchtränkt. Den Weg zu diesem Ziel aber muß sich jeder der jungen Meister allein erkämpfen, denn die Motettenkomposition ihrer Knaben- und Jünglingszeit wird ja noch ganz vom Stil der Lasso-Nachfolge beherrscht, und ihre Lehrer wirken nur in dieser Richtung auf sie ein.

So ist es zu erklären, daß auch Johann Hermann Schein, der Komponist, der mit seinem „Israelsbrünnlein" von 1623 stilistisch in unmittelbare Nähe der Schützischen „Cantiones sacrae" gelangen sollte, sein Motettenschaffen durchaus im Schatten der Lasso-Nachfolge beginnt.[1] Seine erste große Motettensammlung, das „Cymbalum Sionium" aus dem Jahre 1615,[2] zeigt ihn deutlich als Anhänger jenes spätniederländischen Stiles, wobei er vielfach nicht einmal von den Auflockerungen, die selbst in die Werke älterer Meister eingedrungen waren, Gebrauch macht. Doch nicht nur diese starke Bindung an die Überlieferung schafft dem „Cymbalum" eine Sonderstellung unter den gleichzeitig entstandenen Werken der jungen Generation, sondern ebenso auch der ungeheure stilistische Reichtum, den es in sich birgt; eine der-

[1] Vgl. hier auch das Erstlingswerk des jungen Nürnberger Komponisten Joh. Andr. Herbst, die dreistimmigen „Meletemata sacra" von 1620. Sie stehen noch durchaus auf dem Boden des spätniederländischen Stiles, wenngleich sie von jener Auflockerung der Melodiebildung, die etwa Sweelincks Werke auszeichnet, ebenfalls reichlichen Gebrauch machen. Dabei sollen nach P. Epstein, J. A. Herbsts geistliche Kompositionen (Leipziger Kongreßbericht 1925, S. 369), Herbsts (handschriftliche) „Cantiones sacrae" von 1623, genau wie Scheins „Israelsbrünnlein", denjenigen Schützens verwandt sein. Auch dieser junge Meister also ringt sich erst allmählich zum neuen Stil durch.

[2] Vollständiger Neudruck im 4. Band der von A. Prüfer herausgegebenen Gesamtausgabe seiner Werke.

artige Mannigfaltigkeit an Formen und Möglichkeiten der Textbehandlung aber offenbart aufs klarste das heiße Ringen Scheins um die endgültige Gestaltung seiner Motettenkomposition.

Eine Typen-Aufstellung ist daher unter diesen Stücken kaum möglich; nicht einmal die stilistische Trennung zwischen Motetten mit lateinischen und deutschen Texten läßt sich durchführen, da es auch deutschsprachige Stücke gibt, die ganz im Stil der Lasso-Nachfolge gehalten sind. Ein solches ist z. B. die sechsstimmige Nr. 17 „Lasset die Kindlein zu mir kommen", deren allgemeine geistige Haltung ungefähr der der fünfstimmigen lateinischen Motette Nr. 1 „Ingrediente Domino" entspricht.[1] Beide Kompositionen fließen gleichförmig und ruhig dahin, in beiden spielt die pseudopolyphone Satzweise die entscheidende Rolle. In keiner von ihnen aber hat der Textinhalt Einfluß auf die Musik erlangt; ja, am Anfang der Motette Nr. 1 tritt zu der traditionsgemäß ziellos dahinströmenden Melodielinie sogar eine geradezu „indifferente" Deklamation.

Neben diesen nach Form und Inhalt im Stil der Überlieferung komponierten Motetten stehen dagegen andere, ebenfalls mit lateinischen und mit deutschen Texten, in denen das Text-Musik-Verhältnis zwar noch das alte, die Bewegung aber stellenweise beschwingter ist, und die daher im ganzen abwechslungsreicher wirken. Sie kommen den gleichzeitig entstandenen Werken der an Haßler anknüpfenden älteren Komponisten noch am nächsten, nur daß jene sich mit dieser Behandlungsweise lediglich auf lateinische Texte beschränken, während Schein auch deutsche heranzieht. Hier ist beispielsweise das fünfstimmige „Siehe, also wird gesegnet der Mann"[2] zu nennen, dessen Abschnitte zwar durch Wechsel der Satztechnik und der Bewegung voneinander abgehoben werden, doch ohne daß die jeweilige Kompositionsart zum Einzelinhalt in Beziehung stände. Von den lateinischen Motetten aber zeigt Nr. 4 „Haec est dies" die Verknüpfung zwischen einem durch viele Imitationsandeutungen aufgelockerten Satz alten Stiles, dem sogar stellenweise ein cantus firmus-artiges Motiv zugrundeliegt, und der neuen, beschwingten Melodiebildung.

Doch ganz kann Schein seine Zugehörigkeit zu jener um 1585 geborenen Komponisten-Generation bereits in diesem Erstlingswerk nicht

[1] Vgl. hierzu A. Prüfer, J. H. Scheins „Cymbalum Sionium" (Liliencron-Festschrift 1910, S. 176 f.).

[2] Nr. 7. Vgl. auch Prüfer a. a. O. — Bei den Worten „Dein Leben lang" treten hier übrigens bereits genau dieselben verhakten Rhythmen auf, die Schein auf den Text „unser Leben lang" am Schluß der Motette Nr. 24 des „Israelsbrünnlein", „Lehre uns bedenken" (Neudruck im Chorwerk, Heft 12, Nr. 6) anbringt.

verleugnen, so sehr er auch im übrigen darin von fremden Vorbildern abhängig zu sein scheint. In einigen lateinischen, vor allem aber in deutschen Motetten offenbart sich nämlich deutlich das moderne Streben nach Einzelausdeutung, wenn es auch vorerst vielfach nur in schwachen Ansätzen zutage tritt. In der Motette Nr. 9 „Verbum caro factum est" z. B. wird man sich seiner erst richtig bewußt, wenn man das Stück mit Haßlers Komposition desselben Textes aus den „Cantiones sacrae" von 1591 vergleicht.[1] Die beiden Motetten stimmen in Einzelheiten des Aufbaus, der Gliederung und der Satzweise so weitgehend miteinander überein, daß man unbedingt an eine Nachahmung Haßlers durch Schein glauben muß. Umso wichtiger aber ist besonders im ersten, in schwächerem Maße auch im zweiten Abschnitt seiner Komposition ein zweifellos inhaltlich bedingter Gegensatz der Bewegung,[2] der bei Haßler fehlt. Während Schein hier den gewaltigen Akt der Fleischwerdung unter besonderer Betonung des „Verbum" durch eine gemessene Feierlichkeit zum Ausdruck bringt, mit dem „et habitavit" aber gleichsam die irdische Welt der göttlichen Erscheinung gegenüberstellt, nimmt Haßler weder von dem einen noch von dem anderen Einzelinhalt Notiz, sondern bringt sie beide auf den „Hauptnenner" der gattungsbestimmten, gleichförmig feierlichen Ruhe.

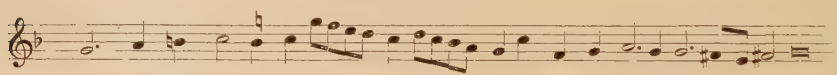
In den deutschen Motetten des „Cymbalum" macht sich das Bedürfnis nach Einzelausdeutung häufig noch stärker bemerkbar; hier bekennt sich der Schüler der Niederländer stellenweise, genau wie Scheidt, vorbehaltlos zu der Textauffassung und der Kompositionsweise des deutschen Stiles. Die Motette Nr. 6 „Gehe hin, bis das End komme" ist z. B. ganz auf das Prinzip der Einzelausdeutung gegründet. Schon der Anfangsruf „Gehe hin" erhält durch seine Loslösung aus dem Satzzusammenhang und seine mehrfache Wiederholung als Oktavsprung einen besonderen Nachdruck. Dann aber wird die Vorstellung des „Ruhens" auf doppelte Weise eindringlichst versinnbildlicht: einmal für sich allein durch in den verschiedenen Stimmen ineinander verhakte Koloraturen und darauf noch einmal durch den Gegensatz zwischen der akkordisch und rasch deklamierten Wiederholung des Anfangstextes und den die „Ruhe" symbolisierenden langen Notenwerten. In diesen Abschnitt schiebt sich bereits ein neuer Kontrast, die lebhafte Auffor-

[1] Vgl. hierzu auch R. Wustmann, Musikgeschichte Leipzigs, 1. Band (Leipzig 1909), S. 401 f. und Prüfer, a. a. O. S. 182 f.

[2] Auch die Motette Nr. 14 „Benedicam Domino" enthält, sogar in noch größerer Zahl, derartige meist textbedingte Bewegungskontraste bei ziemlich gleichbleibender Satzweise, nur daß diese nicht, wie in Nr. 9, akkordisch, sondern pseudopolyphon ist.

derung „daß du aufstehest" hinein, und diese wird dann im Schlußteil gleichzeitig mit den wiederum gegensätzlich behandelten Worten „am Ende der Tage" durchgeführt. — Die langatmige Behandlung jedes einzelnen Textabschnittes ist vielleicht das einzige, was hier noch auf die starke Abhängigkeit des Komponisten vom Stil der Lasso-Nachfolge hinweist.

In einigen anderen Stücken, in denen eine solche ausgedehnte Durchführung schon durch die große Textmenge verboten wird, tritt daher die Wendung zum deutschen Stil noch klarer hervor. Im 91. Psalm, Nr. 16, „Wer unter dem Schirm des Höchsten sitzet", wird z. B. jeder einzelne Vers als geschlossener Teil für sich behandelt und um der Mannigfaltigkeit der Klangwirkungen willen stets mit anderer Stimmenzahl durchgeführt als die ihm benachbarten Abschnitte.[1] Wohl wird der Text in einer ganzen Reihe von ihnen ohne weitere Ausdeutung seines Inhalts lediglich objektiv berichtend wiedergegeben; in anderen aber erhebt sich die Textinterpretation zu einer geradezu Lechnerschen Wirkungskraft. Diese unzweifelhafte Anknüpfung an jenen ältesten Meister der im eigentlichen Sinne „deutschen" Motettenkomposition zeigt sich nicht nur in der Plastik der musikalischen Bilder und Symbole, sondern auch in verschiedenen Einzelheiten der Stimmführung, vor allem in der Bildung selbständiger Ausdruckskoloraturen in den Unterstimmen. Besonders deutlich tritt dies in dem zweistimmigen 11. Vers „Denn er hat seinen Engeln befohlen" zutage, den der zweite Sopran folgendermaßen beschließt:



Fast wörtlich gleich und mit derselben, rein stimmungsmäßigen Bedeutung kann man derartige Koloraturen in Lechners „Sprüchen von Leben und Tod" finden. Die Realistik der Einzelausdeutung aber ist vielleicht am stärksten im 5. Vers zu spüren: bei den Worten „daß du nicht erschrecken müssest" symbolisiert Schein den Schrecken durch die hastige Bewegung des Tripeltaktes, das „Grauen der Nacht" erhält einen angemessenen musikalischen Ausdruck in der tiefen Chorlage, das

[1] Prüfer (a. a. O. S. 185 ff.) führt, sicher mit Recht, die scharfe Gliederung dieses und des 51. Psalms (Nr. 15) auf das Vorbild der genau ebenso eingeteilten Haßlerschen Psalmmotette „Miserere mei, Deus" aus den „Sacri Concentus" zurück und stellt bei einem Vergleich vor allem den Unterschied zwischen der Textauffassung der älteren und der der jüngeren Generation klar heraus.

„Fliegen der Pfeile" aber wird durch eine lange, tonmalerische Koloratur wiedergegeben.

Stilistisch bietet also das „Cymbalum" ein mindestens ebenso buntes Bild wie die „Cantiones sacrae" von Scheidt. Bestimmend für den Allgemeineindruck aber ist entschieden, unbeschadet der Haßlerschen und Lechnerschen Einwirkungen, die Anknüpfung an den Stil der Lasso-Nachfolge, da dieser den größten Teil der Motetten beherrscht und in einer Sammlung des Jahres 1615, die noch dazu aus der Feder eines Komponisten der Schütz-Generation stammt, besonders auffallend wirkt. Als bezeichnend für Scheins damalige konservative Einstellung muß es jedoch auch angesehen werden, daß er, wenn er sich schon einmal zur deutschen Motette bekennt, gerade den ältesten ihrer Vertreter, Leonhard Lechner, dessen Kompositionsweise mitunter selbst bereits einen altertümlichen Eindruck macht, zum Vorbild nimmt. Die gleiche traditionsgebundene Haltung ergibt sich aus der Tatsache, daß die wenigen italienischen Stilmerkmale, die die Stücke des „Cymbalum" enthalten, nämlich beispielsweise die Ritornellform der Motette Nr. 30 „Venite exultemus Domino" und der konzertierend durchgeführte „Alleluja"-Abschnitt von Nr. 19 „Quem vidistis pastores" nicht über diejenigen hinausgehen, die bereits Haßler in seine „Sacri Concentus" aufgenommen hatte.

Zwischen Scheins erster und zweiter Motettenveröffentlichung besteht ein ähnlich grundsätzlicher Unterschied wie zwischen den beiden Motettenwerken Giovanni Gabrielis. Beide Meister bewegen sich zuerst ganz in den Bahnen der Tradition und stehen dann plötzlich als Verkünder eines neuen Motettenideals vor der Welt. Nun war Gabrieli zwar einer der Wegbereiter des neuen Stiles, während Schein eben in den seinigen und anderen Werken bereits Vorbilder fand. Trotzdem aber wirkt der Bruch im Schaffen des deutschen Komponisten noch abrupter, weil seine beiden Sammlungen rascher aufeinander folgen als diejenigen Gabrielis und weil die ältere ja sogar in ihrer eigenen zeitlichen Umgebung schon durch ihren altertümlichen Charakter auffallen mußte.

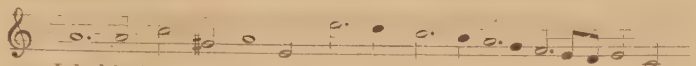
Stellt das „Cymbalum Sionium" eines der letzten großen Denkmäler des spätniederländischen Stiles dar, so bedeutet die „Fontana d'Israel, Israelis Brünnlein auserlesener Kraftsprüchlein" von 1623 das erste Denkmal der monodischen Motettenkomposition auf deutschem Boden. Damit soll jedoch nicht gesagt werden, daß Schein in diesem Werk ganz zum Italiener geworden wäre. Freilich ist der Einfluß der monodischen Motette Gabrielis, des Konzertes und des Madrigales stark, ja, er tritt sogar deutlicher hervor als in den „Cantiones sacrae" Schützens,

obwohl dieser selbst in Italien war, Schein dagegen niemals aus Deutschland herausgekommen ist. Doch liegt es auf der Hand, daß ein Komponist, der, wie er, sein Schaffen in so stark konservativem Sinne begann, nun nicht plötzlich alles überlieferte Gut über Bord zu werfen imstande ist. So vollzieht sich denn im „Israelsbrünnlein" die Verschmelzung zwischen der „deutschen" und der italienischen „monodischen" Motettenkomposition. Die beiden Stilarten also, die sich am Anfang des Jahrhunderts in Deutschland und Italien als Nationalstil aus dem bis dahin vorherrschenden, gleichförmigen Zeitstil losgelöst hatten, verschmelzen jetzt, nach rund 20 Jahren, wieder zu einer Einheit. Erleichtert wird diese Vereinigung dadurch, daß das Text-Musikverhältnis auf beiden Seiten von Anfang an grundsätzlich übereinstimmte. Auch die Textauffassung des deutschen Stiles ist ja stets „monodisch" gewesen, und es bedarf daher in den deutschen Werken nur noch der Übernahme der neuen Ausdrucksmittel, um wirkliche monodische Motetten aus ihnen zu schaffen. Der Grad der Verschmelzung allerdings ist in den einzelnen Sätzen des „Israelsbrünnlein" verschieden; ihnen allen aber liegt die Auffassung vom Textinhalt als einer Kette lebendiger Gefühlsäußerungen zugrunde, denen der Komponist nur aus seinem persönlichsten Empfinden heraus einen angemessenen musikalischen Ausdruck verleihen kann.

Sämtliche Unterschiede zwischen diesen Stücken beruhen also lediglich auf Abweichungen in der Kompositionstechnik, und der Bereich derartiger Möglichkeiten wird durch zwei Pole begrenzt. Auf der einen Seite steht der Stil der „deutschen" Motette, der noch weitgehend an der althergebrachten Praxis festhält und die Vertiefung des Ausdrucks nicht durch eine Aufnahme neuer, sondern durch die Verinnerlichung der überlieferten Kompositionsmittel zu erreichen sucht, auf der anderen Seite der der „monodischen" Motette, der sich der mannigfaltigsten Stilmerkmale aus Monodie, Konzert und Madrigal bedient, um die Einzelausdeutung möglichst abwechslungsreich und plastisch zu gestalten. Dem zuerst genannten Pol am nächsten kommt z. B. die Motette Nr. 8 „Ich bin jung gewesen".[1] Ihr Aufbau ist der aus den Werken der Lasso-Nachfolge bekannte, mit ausgedehntem Einleitungssatz, straff zusammengefaßten Mittelgliedern und breit ausklingendem Schlußabschnitt. Auch die vorherrschend pseudopolyphone Satzweise, vor allem die weit durchgeführte Imitation des Anfangsabschnittes, entspricht durchaus jenem älteren Vorbild, ebenso die getragene Bewegung und die fließende Melodik des ganzen Einleitungsteiles. In diesen traditionellen

[1] Neudruck im Chorwerk, Heft 12 (hrsg. von A. Adrio), Nr. 4.

Formen aber offenbart sich überall der neue Geist. Die abgeklärte Ruhe der Anfangsworte und die tröstliche Verheißung, die aus dem ganzen ersten Satz des Textes spricht, findet ihren Ausdruck nicht nur in den langsam dahinschreitenden Rhythmen, sondern vor allem in der „beseelten" Deklamation:



Der Mollcharakter, der durch den verminderten Quartsprung noch unterstrichen wird, versetzt die Anfangsworte in eine Stimmung wehmütiger Erinnerung, während die anschließende weitgeschwungene Koloratur tonsymbolisch das Abnehmen der Kräfte im Alter darstellt. Im Gegensatz zu diesem Abschnitt erscheint dann der folgende „und habe noch nie gesehen den Gerechten verlassen" mit rascherer Bewegung, wobei Schein die Verneinung „noch nie" durch mehrfache Wiederholung zu einer ganz besonders nachdrücklichen Beteuerung erhebt. Die ergänzenden Worte „den Gerechten verlassen" bilden vielleicht den Höhepunkt der ganzen Motette; hier wird der gesamte Klangkörper zum vollstimmigen, akkordischen Satz zusammengefaßt. Doch während dadurch der Begriff des „Gerechten" in den Vordergrund gestellt werden soll, schafft Schein gleich anschließend durch die Wiederholung des Wortes „verlassen" in nur drei Stimmen auch für diese Vorstellung noch einen entsprechenden musikalischen Ausdruck. In ähnlicher Weise erhält jede Einzelheit des Inhaltes bis zum Schluß ihre besondere Ausdeutung, lediglich dadurch, daß alle Hilfsmittel der traditionellen Kompositionsweise in den Dienst des Textinhaltes gestellt werden.

Den schärfsten Gegensatz zu diesem Stück bildet die Motette Nr. 7 „Zion spricht: der Herr hat mich verlassen",[1] die als nahezu reine Verkörperung des monodischen Motettenstiles angesehen werden kann. Wiewohl das Streben nach Einzelausdeutung hier nicht stärker ist als in der oben erwähnten „deutschen" Motette, so ist es doch müheloser zu erkennen als dort, weil es sich aller der mannigfachen Ausdrucksmittel bedient, die Giovanni Gabrieli aus Monodie, Konzert und Madrigal für die monodische Motette zusammengetragen hatte. Die Schreibweise dieses Stückes ist entweder akkordisch oder konzertierend; Imitationsandeutungen treten nur ganz vereinzelt einmal auf. Es kommt also Schein hier, genau wie Gabrieli, nicht auf die Verflechtung selbständiger Stimmen, sondern vielmehr auf die Darstellung verschiedener

[1] Chorwerk 12, Nr. 3.

kompakter Stimmgruppen an. Aus diesem Grunde spielt die Chorspaltung eine außerordentlich große Rolle, sowohl im Dienste der Gliederung als auch bei der Wiederholung ein und desselben Textabschnittes als reiner Klangkontrast. Unterstützt werden die Klangwirkungen noch dadurch, daß Schein, ebenfalls unter Gabrielis Einfluß,[1] zum ersten Male dynamische Vorschriften anbringt. In jedem Abschnitt sind die Angaben „piano" und „forte" enthalten und zwar gewöhnlich im Sinne einer Steigerung der Klangstärke zum Schluß hin; sie bedeuten also meistenteils nichts weiter als eine Unterstreichung der schon durch die wechselnde Stimmenzahl hervorgerufenen Wirkung, denn alle Abschnitte dieser Motette beginnen gering- und schließen vollstimmig. An einigen Stellen kommt ihnen jedoch auch eine eigene Bedeutung zu: in dem Abschnitt „der Herr hat mein vergessen" nämlich erscheint die letzte Wiederholung des Wortes „vergessen" wie ein einem Verzweiflungsausbruch nachgeschickter Seufzer noch einmal „piano", und vier Takte vor dem Schluß werden die Worte „hab ich dich gezeichnet" als Echo leise wiederholt. — Eine weitere Neuerung gegenüber den Ausdrucksmöglichkeiten der „deutschen" Motette bildet die Verwendung der konzertierenden Satztechnik, vor allem aber die durch die Aufnahme kleiner und kleinster Notenwerte so außerordentlich abwechslungsreiche, bewegliche Deklamationsweise. Der erste Abschnitt z. B. wird in schlichtem akkordischem Satz und Vierteldeklamation durchgeführt, aufgelockert jedoch durch einige der bei Gabrieli so häufigen Sechzehntel-Verzierungen, im zweiten, oben erwähnten dagegen konzertieren zwei Stimmgruppen in ganz kurzem Abstand miteinander und bringen dadurch, sowie durch die dissonanzenreiche Harmonik die Mutlosigkeit der klagenden Zion zum Ausdruck. Der Schlußabschnitt dieses Stückes endlich enthält einen ebenfalls für die monodische Motette charakteristischen Zug, nämlich den Simultankontrast, wie er auch in den Madrigalen Monteverdis häufig zu finden ist und wie er überhaupt im „Israelsbrünnlein" eine große Rolle spielt.[2]

Verkörpern sich in den beiden Werken „Ich bin jung gewesen" und „Zion spricht" die stilistischen Extreme des „Israelsbrünnlein", der „deutsche" und der italienische „monodische" Motettenstil, so zeigt die

[1] Vgl. Gabrielis „Sonata pian e forte" (Neudruck bei A. Schering, Musikgeschichte in Beispielen, Nr. 148).

[2] Vgl. hierzu noch Nr. 6 (Chorwerk 12, Nr. 2): „Die Angst meines Herzens ist groß — führe mich aus meinen Nöten", Nr. 17 (Chorwerk 12, Nr. 5): „meine Lippen sollen loben — wenn du mich deine Rechte lehrest" und, auf ein und dieselben Textworte, den Schlußabschnitt der Motette „die mit Tränen säen" (Chorwerk 14, hrsg. von F. Blume, Nr. 7).

Motette „Die mit Tränen säen“[1] die Verschmelzung dieser beiden Stilarten, und eben hierauf beruht ihre ungeheure Wirkungskraft. Das deutsche Streben nach selbständiger Behandlung jeder einzelnen Linie verbindet sich nämlich in ihr mit der italienischen, beweglichen Deklamationsweise und der kühnen Chromatik zu einer Darstellung von großartiger Realistik.[2] Da jede Stimme für sich schon vom Empfindungsgehalt der Einzelabschnitte völlig durchdrungen ist, so erscheint die Gesamtwirkung beinahe verfünffacht, und die Gegensätze zwischen den verschiedenen Teilen treten besonders plastisch hervor. Den im ersten Satz des Textes „Die mit Tränen säen — werden mit Freuden ernten“ enthaltenen Kontrast kann man sich z. B. kaum lebendiger wiedergegeben denken als durch das Nebeneinander von langgedehnten, koloraturenreichen, chromatischen Linien, die sich in den härtesten Dissonanzen aneinander reiben, und kurzen, syllabisch deklamierten Motiven von reiner Diatonik, die, entgegen dem schrittweisen Fortschreiten des vorhergehenden Abschnittes, gleich mit einem Oktavsprung beginnen. Eine ähnlich affektgetränkte Ausdeutung erfährt der Gegensatz der Worte „sie gehen hin und weinen — und tragen edlen Samen“, wobei das „Gehen“ durch eine aufwärtssteigende Achtelbewegung, das „Weinen“ aber durch einen Reichtum an Dissonanzen gemalt wird, der selbst noch über den des ersten Abschnittes hinausgeht. Trotz einer derartigen Betonung des Einzelinhaltes vernachlässigt Schein jedoch keineswegs die formale Geschlossenheit der ganzen Motette. Dies zeigt sich vor allem in der Entsprechung der Behandlungsweise von Anfangs- und Schlußabschnitt: beide sind annähernd gleich lang, und wie die Diastematik des ersten in mehrfachen Anläufen sequenzierend nach oben drängt, so sinkt die des letzten abwärts, wodurch gleichzeitig die ungeheure Menge derer, die „ihre Garben bringen“ und die Erlösung der glücklichen Heimkehr ihren musikalischen Ausdruck finden. Diese Verwendung der Sequenz als Ausdrucksmittel, die auch in anderen Motetten des „Israelsbrünnlein“ zutage tritt, deutet ebenfalls auf Scheins deutsche Abstammung hin; wohl machen auch die Italiener

---

[1] Chorwerk 14, Nr. 7.

[2] Vgl. zu dieser Motette die Worte Winterfelds (Der evangelische Kirchengesang II), Schein habe im „Israelsbrünnlein“ danach gestrebt, den Gang jeder einzelnen Stimme „zwanglos und selbständig erscheinen zu lassen, ja ungeachtet der durch alle Stimmen hingehenden Nachahmungen, jene feineren Verzierungen des Gesanges nicht auszuschließen, die sonst in der Regel nur das Konzert gestattet. Darin hat er die ‚sonderbare Anmutigkeit‘ des von ihm gewählten Madrigalstils gesucht, der, wie er uns hier begegnet, vor dem des Motetts durch lebhaft malerischen Ausdruck der einzelnen verflochtenen Sätze sich auszeichnet.“

mit Vorliebe von langen Sequenzenketten Gebrauch, doch mehr im Sinne spielerischer Verzierungen als zur Darstellung textlicher Affekte.

Die gleiche Textauffassung der drei im Vorstehenden angeführten Motetten bringt es mit sich, daß die rein äußerliche Tonsymbolik und -malerei in keiner von ihnen eine Rolle spielt, weil Schein immer danach strebt, über die äußeren Zustände hinweg zu den tiefer liegenden Empfindungen zu gelangen. Aus demselben Grunde aber nimmt die Chromatik einen breiten Raum in allen dreien, wie überhaupt in sämtlichen Stücken des „Israelsbrünnlein", ein. Zwar wird sie nicht immer mit solcher Kühnheit angewandt wie in der zuletzt beschriebenen Motette; zu finden aber ist sie überall, und wenn sie sich auch nur auf die mehrfache Anwendung des bekannten alterierten Sextakkordes beschränkt, der bei Schein zu einem unentbehrlichen Bestandteil der Harmonik geworden ist. —

Ein Vergleich mit den zwei Jahre später veröffentlichten „Cantiones sacrae" Schützens zeigt die meisten Motetten dieser Sammlung trotz oder vielleicht gerade wegen ihrer lateinischen Texte in noch weit engerer Verbindung mit dem traditionellen Stil der Lasso-Nachfolge als das „Israelsbrünnlein". Dies ist um so auffallender, als Schütz seine geistliche Kompositionstätigkeit ja gerade mit Werken begonnen hat, die den italienischen Einfluß deutlich erkennen lassen, wie die mehrchörigen Psalmen von 1619, während Scheins Erstlings-Motettenwerk, das „Cymbalum Sionium", noch größtenteils jenem spätniederländischen Stil angehört. Vielleicht aber hatte sich Schütz damals schon weiter von dem italienischen Einfluß frei gemacht als Schein, weil er durch seine Studienzeit in Venedig früher mit der monodischen Musik vertraut geworden war, während Schein zumindest erst nach 1615 ihre nähere Bekanntschaft gemacht haben wird. Dazu kommt noch, daß die Verschmelzung von „deutschem" und „monodischem" Stil, die Schein vollzieht, wegen der grundsätzlich übereinstimmenden Textauffassung leichter zu einer Vorherrschaft italienischer Stilmerkmale führen kann als die von Schütz vollendete Vereinigung zwischen spätniederländischem und italienischem Gut.

Ein erster wesentlicher Unterschied zwischen beiden Werken liegt schon in der Besetzung. Die Vierstimmigkeit der „Cantiones sacrae" ist von vornherein nicht für die Erreichung prächtiger Klangkombinationen, wohl aber für die kunstvolle Verflechtung selbständiger Linien geeignet, während Schein sich mit der Fünf- und Sechsstimmigkeit im „Israelsbrünnlein" die Möglichkeit offen hält, gelegentlich auch glänzende Klangwirkungen zu erzielen. Damit hängt es zusammen, daß der akkordische Satz bei ihm, genau wie in den monodischen Motetten Ga-

brielis, eine weit größere Rolle spielt als in den „Cantiones sacrae", und dies wiederum ist der Grund dafür, daß die Gliederung im „Israelsbrünnlein" vielfach bis zur Bildung in sich geschlossener Blöcke führt, die einzelnen Abschnitte der „Cantiones" dagegen meist als offene Glieder ineinander übergehen. — Tiefer begründet aber als alle Unterschiede, so einschneidend sie auch erscheinen mögen, ist die Gemeinsamkeit zwischen den beiden Werken, denn sie beruht auf der übereinstimmenden Lösung des Grundproblems der Motettenkomposition überhaupt, des Wort-Ton-Problems. In beiden Komponisten ist das Streben nach subjektiver Einzelausdeutung des Textinhaltes übermächtig und allein maßgebend für die ganze Komposition, und aus diesem Grunde fühlen sich beide von der monodischen Motette Italiens unwiderstehlich angezogen. Daß Schein sich dabei dem italienischen Einfluß im ganzen stärker hingegeben hat als Schütz, spielt für die Lebendigkeit des Text-Musik-Verhältnisses keine Rolle. Auch die Verschiedenheit der Textsprache verliert hier völlig ihren Einfluß darauf; denn im Motettenschaffen dieser beiden deutschen Meister vollzieht sich nun die Vereinigung aller der Strömungen, die bisher getrennt nebeneinander hergelaufen waren, zu dem neuen Typ der „deutschen monodischen Motette". —

Sämtliche zu jener Zeit in der Motettenkomposition Deutschlands lebendigen Bestrebungen erscheinen zusammengedrängt in einer einzigen Veröffentlichung des Jahres 1623, in der öfter erwähnten Sammlung „Angst der Hellen und Friede der Seelen" des Jenenser Quästors Burkhard Großmann, die Kompositionen des 116. Psalms von 16 verschiedenen deutschen Meistern, darunter Schein und Schütz, enthält. In diesem Werke konzentriert sich die gesamte Umwelt der Schützischen „Cantiones sacrae", und außerdem geht aus ihm hervor, daß Schütz die subjektive Textauffassung der „Cantiones" auch zunächst an deutschen Texten entwickelt hatte, wie Schein. Des sind zwar schon die „Psalmen Davids" von 1619 Zeuge, in denen er venezianische Klangpracht mit der gefühlsmäßigen Einzelausdeutung des deutschen Stiles verbindet, doch zeigt der 116. Psalm darüber hinaus noch den Übergang zur deutschen monodischen Motette.[1] Er steht den Motetten des „Israelsbrünnlein" sehr nahe, ungleich näher jedenfalls als die „Cantiones"; bereits die Fünfstimmigkeit, zu der sich Schütz hier entschlossen hat, bringt es mit sich, daß er nach Gliederung und Satzweise stärker auf jene Stücke hinweist. Doch macht sich das Schützische Streben nach polyphoner Satzverflechtung auch hier bemerkbar und bildet viel-

[1] Hrsg. von Rudolf Holle im Bärenreiter-Verlag, Kassel 1931.

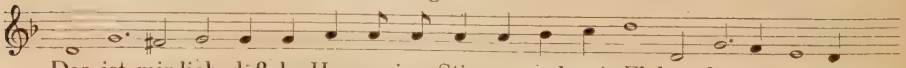
leicht den charakteristischsten Unterschied zu der Psalmkomposition Scheins aus der gleichen Sammlung, die in jeder Hinsicht den Motetten des „Israelsbrünnlein" an die Seite zu stellen ist.

Die Beiträge anderer bedeutender Komponisten, beispielsweise die von Christoph Demantius, Melchior Franck und Michael Altenburg, zu dieser Sammlung offenbaren aufs klarste, daß der Typ der „deutschen monodischen Motette", den die beiden Großmeister damals schufen, in der Tat neu und in so ausgeprägter Weise nur ihnen eigen ist. Sie zeigen aber auch noch einmal deutlich, welch anschauliche Wirkungen der „deutsche Stil" hervorbringen kann, ohne sich der vielfältigen Ausdrucksmittel der italienischen Musik zu bedienen und lassen damit zugleich erkennen, wie fest Schein und Schütz doch im heimatlichen Musikempfinden wurzeln. Auch das Werk von Michael Praetorius[1] ist, was die Textauffassung und ihre musikalische Verwirklichung betrifft, dieser deutschen Gruppe zuzuzählen, obwohl die auffallende Übereinstimmung mancher Stellen, wie z. B. des Abschnittes „Ich will meine Gelübde" mit der Komposition Schützens bereits auf den Einfluß der monodischen Motette schließen läßt. Auf das Vorbild Italiens deuten auch das Vorhandensein von drei Instrumentalsinfonien zu Beginn der drei Großteile sowie die dynamischen Bezeichnungen im letzten Teil, die allerdings nur zur Erzeugung von Echowirkungen dienen, hin. Die genau vorgeschriebene Beteiligung der Instrumente am Chorsatz ist zwar, wie Praetorius selbst im Vorwort angibt, nicht obligatorisch; immerhin zeigt sie, welch großen Wert er auf die Erzielung prächtiger Klangeffekte legt. Ähnlich vielen von den Schützischen „Psalmen Davids" verbindet also dieser 116. Psalm deutsche Textausdeutung mit italienischer Klangpracht. Darüber hinaus aber ist es Praetorius gelungen, mit dem gewaltigen Wurf dieses seines letzten, posthum erschienenen Werkes noch übergangslos den Anschluß an den Stil zu finden, der von den größten unter den jüngeren Meistern gerade erst geschaffen worden war.

Besonders bezeichnend ist es, daß auch die Beiträge von weniger bedeutenden Meistern, wie etwa der Psalm des Jenenser Organisten Kaspar Trost, den Grundsatz der abschnittweisen Textausdeutung erkennen lassen,[2] denn daraus geht hervor, daß die neue Lösung des Wort-Ton-Problems bereits zum Allgemeingut der deutschen Kompo-

[1] Veröffentlicht von Rudolf Holle, Edition Schott Nr. 3259.

[2] Vgl. z. B. den Kontrast der Anfangslinie:



nisten geworden war. Lediglich Angehörige einer viel älteren Geburtsschicht vermögen die Umstellung von der gleichförmigen Feierlichkeit auf die wechselnd dahinflutende Gefühlsausdeutung nicht mehr zu vollziehen. So ist denn auch die Komposition des ältesten der an dieser Sammlung beteiligten Meister, die von Rogier Michael, an der Gemessenheit ihrer Bewegung und dem Fehlen jeglichen starken Kontrastes sogleich als ein Werk jener älteren Generation zu erkennen. Wohl zeigt sich hier ein gewisses Eingehen auf den Textinhalt, doch wird es stets durch die gleichmäßig über das Ganze gebreitete, überpersönliche Ruhe, die für die ältere Textauffassung charakteristisch ist, abgeschwächt. —

Im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts lassen sich in der Motettenkomposition verschiedene Strömungen unterscheiden, die alle in dem einen, weltbeherrschenden Stil der Lasso-Nachfolge ihren Ursprung haben und sich nur durch die mehr oder weniger starke Umwandlung ihrer gemeinsamen Grundlage voneinander unterscheiden. Am Ende dieser Entwicklung aber fließen die einzelnen Arme, jeder durch vielerlei Zuflüsse bereichert, wieder zu einem großen Gewässer zusammen, unter dessen gleichmäßiger, neuer Oberfläche sie sich in mannigfacher Weise miteinander vermischen. Dem entspricht das Motettenwerk Heinrich Schützens, die „Cantiones sacrae". Wie kaum ein anderer Komponist scheint gerade Schütz durch Begabung und Bildungsgang dazu prädestiniert, das große Werk der Vereinigung auseinanderstrebender Stilrichtungen zu vollbringen. Aufgewachsen unter der künstlerischen Obhut eines Meisters, der mit ganz besonderer Beharrlichkeit an dem reinen Stil der älteren Lasso-Nachfolge festhält, kommt er, in einem Alter, das ihn bereits zu bewußter und kritischer Aufnahme neuer Einflüsse befähigt, in das farben- und klangfreudige Venedig zu einem Lehrer, der eben im Begriff ist, durch die Übernahme der monodischen Textauffassung und ihrer Ausdrucksmittel die Fesseln zu sprengen, in die das Spätniederländertum auch die italienische Motettenkomposition geschlagen hatte. Bei seiner Rückkehr nach Deutschland muß er feststellen, daß sich hier während seiner Abwesenheit eine ganz ähnliche Umwälzung, nur unter stärkerer Wahrung der traditionellen Kompositionsweise, vollzogen hat, und etliche Jahre später erlebt er es dann endlich, daß jene monodische Motette, deren Entstehen er aus nächster Nähe miterlebte, nach Deutschland vordringt und seine Kollegen in ihren Bann schlägt. In der an neuen Bestrebungen so reichen Zeit seit der Jahrhundertwende hat Schütz also jede einzelne Strömung gleichsam an der Quelle studieren können und sicher bis zur letzten Vollendung in sich aufgenommen.

Nur einer Persönlichkeit von seinem Format aber kann es gelingen, aus so verschiedenartigen, ja teilweise einander widerstrebenden Stilrichtungen ein Werk von der Einheitlichkeit der „Cantiones sacrae" zu schaffen. Er gibt sich darin in stärkstem Maße als deutscher Meister zu erkennen, sowohl durch die liebevolle Behandlung jeder einzelnen Stimme im vorwiegend polyphonen Satz und ihre Durchdringung mit dem seelischen Gehalt des Ganzen, als durch die oft gerade vermöge ihrer Schlichtheit so besonders wirkungsvolle Wiedergabe des Gefühlsinhaltes. Daneben darf sicherlich der italienische Einfluß nicht unterschätzt werden, doch macht er sich, im Vergleich zu jenen grundlegenden deutschen Eigenschaften, viel mehr in Äußerlichkeiten geltend, die zwar, wie die konzertierende Schreibweise und die mannigfachen Verzierungs- und Ausdrucksfloskeln der monodischen Motette, sehr deutlich hörbar sind, im Grunde aber weder den formalen noch den inhaltlichen Kern des Werkes wesentlich umgestalten.[1]

Der Geist der Polyphonie und der Geist der Monodie, zwei ursprünglich polare Gegensätze, finden in den „Cantiones sacrae" ihre endgültige Aussöhnung. Der stilistischen Einheitlichkeit aber liegt eine inhaltliche zugrunde: durch sie wird das Werk von einer bloßen Motettensammlung deren Stücke ohne inneren Zusammenhang rein zufällig nebeneinanderstehen, zu einer Art von Motettenzyklus erhoben, in dem alle Glieder von ein und demselben Grundgedanken beseelt sind und ihn nur mehr oder weniger stark variieren. Ausschlaggebend für diese einheitliche geistige Haltung sind jene ich-betonten Andachtstexte, die in keinem zweiten Motettenwerk der Zeit einen so breiten Raum einnehmen. Sie lassen klar erkennen, worauf es Schütz bei der Komposition der „Cantiones sacrae" ankam: er wollte die subjektive Gefühlsausdeutung des Einzelinhaltes bis zur schwärmerischsten Inbrunst steigern und nicht nur einzelne Motetten, sondern, mit wenig Ausnahmen, das ganze Werk mit jener verzückten Stimmung erfüllen. Diese Textauswahl und -zusammenstellung trennt die „Cantiones" von allen Sammlungen der Vorgänger und Zeitgenossen ihres Schöpfers, auch wenn sie ihnen im übrigen stilistisch noch so nahe stehen. Sie ist das einzig grundsätzlich Neue, das Schütz in diesem Werk seiner Zeit bietet, denn tatsächlich enthält es weder nach Form noch nach Inhalt irgend etwas, das sich nicht wenigstens in den Grundzügen schon in einem früheren Stadium der Motettenkomposition auffinden ließe.

[1] Ausgenommen sind hierbei natürlich die Cantiones Nr. 32—35, die tatsächlich dem geistlichen Konzert näher stehen als der Motette.

Nicht als Anfang einer völlig neuen Stilrichtung, sondern als Abschluß und Vollendung einer langen und bewegten Entwicklungsreihe erscheinen die „Cantiones sacrae" in ihrer Zeit. Die beiden Meister, die diese Entwicklung nacheinander entscheidend beeinflußt haben, Orlando di Lasso und Giovanni Gabrieli, finden in Heinrich Schütz zugleich Synthese und Erfüllung.

Literaturverzeichnis.

Abert, Hermann, Entstehung und Wurzeln des begleiteten deutschen Sololiedes (Gesammelte Schriften und Vorträge, hrsg. von F. Blume, Halle 1929).

Althaus, Paul, Zur Charakteristik der evangelischen Gebetsliteratur (Reformationsprogramm Leipzig 1914).

Birtner, Herbert, Ein Beitrag zur Geschichte der protestantischen Musik im 16. Jahrhundert, dargestellt an Joachim a Burck (Zeitschr. f. Musikw. X, 1927/28, S. 457).

Blume, Friedrich, Evangelische Kirchenmusik (Handbuch der Musikw., hrsg. von Ernst Bücken).

„ Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik (Leipzig 1925).

„ Heinrich Schütz in den geistigen Strömungen seiner Zeit (Musik und Kirche II, 6, 1930).

„ Vorwort zu „Geistliche Musik am Hofe des Landgrafen Moritz von Hessen" (Kassel 1931).

Brandi, Karl, Gegenreformation und Religionskriege (1927).

Catelani, Angelo, Memorie della vita e delle opere di Claudio Merulo (Milano 1859).

Engel, Hans, Luca Marenzio (La Rassegna Musicale III, 4).

Epstein, Peter, J. A. Herbsts geistliche Kompositionen (Leipziger Kongreßbericht 1925, S. 368).

Flechsig, Werner, Thomas Mancinus (Wolfenbüttel-Berlin 1933).

Gerber, Rudolf, Wort und Ton in den „Cantiones sacrae" von Heinrich Schütz (Gedenkschrift für Hermann Abert, Halle 1928).

„ Die deutsche Passion von Luther bis Bach (Jahrbuch der Luthergesellschaft für 1931).

Goldschmidt, Hugo, Tonsymbolik (Zeitschrift für Ästhetik und Kunstwissenschaft XV, 1, 1920).

Grössel, Heinrich, Georg Otto, ein Motettenkomponist des 16. Jahrhunderts (Diss. Leipzig 1931).

Gurlitt, Willibald, Michael Praetorius (Leipzig 1915).

Haberl, Franz Xaver, Giovanni Croce (Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1888).

„ Marc Antonio Ingegneri (Kirchenmusikal. Jahrb. 1898).

„ Luca Marenzio (Kirchenmusikal. Jahrbuch 1900).

Huber, Kurt, Ivo de Vento (Diss. München 1918).

Joachimsen, Paul, Johann Valentin Andreae und die evangelische Utopie (Zeitwende II, 5 und 6, 1926).

Kade, Reinhard, Christoph Demant (Vierteljahrsschr. f. Musikw. VI, 1890, S. 469).

Koller, Oswald, Leonhard Lechner (Musikbuch aus Österreich I, 1904, S. 30).

Kraft, Günther, Die Chorbücher der Lutherstube zu Schmalkalden (Zeitschrift für Musikw. XII, 1929/30, S. 510).
Kroyer, Theodor, Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des 16. Jahrhunderts (Publikationen der I.M.G., Beiheft IV, Leipzig 1902).
„ Dialog und Echo in der alten Chormusik (Peters-Jahrbuch 1909, S. 13).
„ Zwischen Renaissance und Barock (Jahrbuch Peters 1927, S. 45).
„ Einleitung zu den ausgewählten Werken v. Gregor Aichinger (DTB. X, 1).
Leichtentritt, Hugo, Geschichte der Motette (Leipzig 1908).
Lenz, Max, Moritz der Gelehrte, Landgraf von Hessen (ADB. Band 22).
Leube, Hans, Kalvinismus und Luthertum im Zeitalter der Orthodoxie (1928).
Mahrenholz, Christhard, Samuel Scheidt (Leipzig 1924).
„ Heinrich Schütz und das erste Reformationsjubiläum (Musik und Kirche III, 4, 1931).
Malipiero, G. Francesco, Claudio Monteverdi (Milano 1930).
Mantuani, Joseph, Einleitung zum ersten Teil des „Opus musicum" von Jakob Gallus (DTÖ. VI).
Mayr, Otto, Adam Gumpelzhaimer (Diss. München 1908).
Mies, Paul, Über die Tonmalerei (Zeitschr. f. Ästhetik und Kunstwissensch. VII, 3 und 4, 1912).
Moser, Hans Joachim, Geschichte der deutschen Musik (1926).
„ Die mehrstimmige Vertonung des Evangeliums, 1. Teil (Leipzig, Breitkopf und Härtel).
„ Stand und Aufgaben der Schützforschung (Musik und Kirche III, 1, 1931).
„ Schütz und das evangelische Kirchenlied (Jahrbuch der staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik III, 1929/30).
Müller, Erich H., Heinrich Schütz (Leipzig 1925).
„ (hrsg.) Gesammelte Briefe und Schriften von Heinrich Schütz (Regensburg 1931).
Müller-Blattau, Joseph Maria, Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard (Leipzig 1926).
„ Zum Verhältnis von Wort und Ton im 17. Jahrhundert (Basler Kongreßbericht 1924, S. 270).
Neyses, Joseph, Studien zur Geschichte der deutschen Motette des 16. Jahrhunderts. 1. Teil: Die Form der Haßlerschen Motette (Diss. Bonn 1927).
Oppel, Reinhard, Jakob Meiland (Diss. München 1911).
Pinder, Wilhelm, Das Problem der Generation (Berlin 1926).
Pirro, André, Schütz (Paris 1913).
Praetorius, Michael, Syntagma musicum, Tomus tertius. Hrsg. von Eduard Bernoulli (Leipzig 1916).
Prüfer, Arthur, Johann Hermann Schein (Leipzig 1895).
„ J. H. Scheins „Cymbalum Sionium" (Liliencron-Festschrift 1910, S. 176).
Prunières, Henri, Claudio Monteverdi (Paris 1931).
Roselius, Ludwig, Einleitung zu den ausgewählten Werken von Andreas Raselius (DTB. 29/30).
Sachs, Curt, Barockmusik (Jahrbuch Peters 1919, S. 7).
Sandberger, Adolf, Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso (Leipzig 1894).
„ Orlando di Lasso und die geistigen Strömungen seiner Zeit (München 1926).

Sandberger, Adolf, Zur Biographie Orlando di Lassos (Aufsätze zur Musikgeschichte, München 1921, S. 1).
„ Bemerkungen zur Biographie Hans Leo Haßlers und seiner Brüder (DTB. V, 1).
Schering, Arnold, Aufführungspraxis alter Musik (Leipzig 1931).
„ Takt und Sinngliederung in der Musik des 16. Jahrhunderts (Archiv für Musikw. II, 1920, S. 465).
Schmitz, Eugen, Einleitung zu den ausgewählten Werken von Johann Staden (DTB. VII, 1).
Schneider, Max, Die Anfänge des Basso Continuo (Leipzig 1918).
Schreiber, Max, Leonhard Lechner Athesinus (Birkeneck bei Freising 1932).
Schuh, Willi, Formprobleme bei Heinrich Schütz (Leipzig 1928).
Schwartz, Rudolf, Hans Leo Haßler unter dem Einfluß der italienischen Madrigalisten (Vierteljahrsschr. f. Musikw. IX, 1893, S. 1).
„ Einleitung zu den ausgewählten Werken von Philipp Dulichius (DDT. 31).
Seiffert, Max, I. P. Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler (Vierteljahrsschr. f. Musikw. VII, 1891, S. 145).
Siebeck, Herman, Sprechmelodie und Tonmelodie in ihrem ästhetischen Verhältnis (Riemann-Festschrift 1909, S. 3).
Sievers, Eduard, Rhythmisch-melodische Studien (Heidelberg 1912).
Singer, Alphons, Leben und Werke des Augsburger Domkapellmeisters Bernhard Klingenstein (Diss. München 1921).
Solerti, Angelo, Le rappresentazioni musicali di Venezia dal 1571 al 1605 (Rivista musicale italiana IX, 1902, S. 503).
Spitta, Philipp, Heinrich Schütz' Leben und Werke (Musikgeschichtliche Aufsätze, Berlin 1894, S. 3).
„ Händel, Bach und Schütz (Zur Musik, Berlin 1892, S. 59).
„ Vorwort zur Neuausgabe der „Cantiones sacrae" von Heinrich Schütz (Bd. IV der Schütz-Gesamtausgabe).
Werner, Arno, Städtische und fürstliche Musikpflege in Weißenfels (Leipzig 1911).
„ Samuel und Gottfried Scheidt (Sammelbände der I.M.G. I, 1899/1900, S. 401).
Windelband, Wilhelm, Die Geschichte der neueren Philosophie, Bd. 1 (Leipzig 1922).
von Winterfeld, Carl, Johannes Gabrieli und sein Zeitalter, 3 Bde. (Berlin 1834).
„ Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes (1843/47).
Wustmann, Rudolf, Musikgeschichte Leipzigs, 1. Bd. (Leipzig 1909).
Zulauf, Ernst, Beiträge zur Geschichte der landgräflich hessischen Hofkapelle zu Kassel bis auf die Zeit Moritz' des Gelehrten (Diss. Leipzig 1902).

Lebenslauf.

Ich, Anna Amalie Abert, wurde am 19. September 1906 als Tochter des 1927 verstorbenen Universitätsprofessors Dr. Hermann Abert und seiner Frau Anna, geb. Dittenberger, in Halle a. d. Saale geboren und bin evangelischer Konfession. Ich besuchte das Städtische Lyzeum in Halle, nach der Berufung meines Vaters nach Leipzig die dortige I. Höhere Mädchenschule und trat nach seiner Berufung an die Universität Berlin in die Obersekunda der Viktoria-Luisen-Schule (Studienanstalt der Oberrealschulrichtung) in Berlin-Wilmersdorf ein. An dieser Anstalt bestand ich Ostern 1926 die Reifeprüfung. Oktober 1928 legte ich vor dem Provinzialschulkollegium zu Berlin die Ergänzungsprüfung im Lateinischen, das große Latinum, ab und erwarb damit die Reife eines Realgymnasiums. Ich studierte an der Universität Berlin Musikwissenschaft, Geschichte und Philosophie und hörte vor allem bei den Professoren Abert, Blume, Schering, von Hornbostel, Hartung, Maier und Spranger. Die größte Förderung verdanke ich nächst meinem Vater Herrn Professor Blume, der mir auch die Anregung zu meiner Dissertation gab.